

}

[illegible]

Итан и Джоэл **КОЭНЫ**

Братья по крови

ИНТЕРВЬЮ



Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Азбука-классика»

2009

Joel and Ethan Coen: Blood Siblings

Edited by Paul A. Woods

Copyright © 2008 by Plexus Publishing Limited

First published in Great Britain by Plexus Publishing Limited

This authorised Russian language edition of

Joel and Ethan Coen: Blood Siblings edited by Paul A. Woods
is published by arrangement with Plexus Publishing Limited

Перевод с английского Сергея Самохова

Оформление серии Александра Ефимова

Братья Коэн без «фанеры»

Иэн Натан

Братья Коэн ходят парой. Один режиссирует (Джоэл), другой продюсирует (Итан), оба они пишут и монтируют (под псевдонимом Родерик Джейнс). Они снимают самые искусные, заметные и трудноклассифицируемые фильмы во всей округе. На первый взгляд они смахивают на ботаников: лопочут, хлопочут и скатываются в утрюмые паузы и бурчание. Но когда доходит до их блестящих фильмов, они являют столько легкости, что, того и гляди, улетят. И с хичкоковской невинностью отменяют любые подозрения в хитрости...

ПРОСТО КРОВЬ / BLOOD SIMPLE (1984)

Про что¹

ДЖОЭЛ: Ну, вообще, как ни странно, мы в жизни не участвовали в питчингах². Не было необходимости. Как бы мы представляли этот проект?

ИТАН: Мелодрама с убийством, Техас, все дела.

ДЖОЭЛ: Это мелодрама. В духе Джеймса М. Кейна.

ИТАН: И дешевая. Это бы тоже вошло в презентацию.

Источник вдохновения

ИТАН: Мы прочли много книг Джеймса М. Кейна. Мы определенно ими пропитались и в какой-то степени вос-

¹ В оригинале The PITCH.

² Питчинг — устное всестороннее представление проекта картины с целью получения финансирования.

пользовались этими лихо закрученными мелодрамами с убийством. Еще мы читали о настоящих преступниках — убийства по страсти, мужья, жены, всякая бытовуха.

ДЖОЭЛ: Прежде чем мы сняли «Просто кровь», я работал на очень малобюджетных независимых фильмах ужасов помощником монтажера. Этот жанр на меня тоже повлиял.

Название

ИТАН: Это фраза, которой Дэшил Хэммет в «Красной жатве» описывает, что происходит с главным героем. Рассказчик в каком-то смысле сходит с ума от собственного промаха и всех этих убийств, которые случаются по ходу действия. Нам показалось, что это выразительное название.

Кастинг

ИТАН: Единственная роль, которую мы написали для конкретного актера, — это роль М. Эммета Уолша. Для всех остальных были обычные пробы.

ДЖОЭЛ: Эммет играл в фильме под названием «Честный срок» (*Straight Time*, 1978), и, как нам показалось, играл превосходно. Мы держали этот фильм в голове, когда писали сценарий.

Фильм

Вы намеренно сделали фоновые шумы такими громкими, для атмосферности?

ИТАН: А, потолочный вентилятор?

ДЖОЭЛ: Угу, не знаю, откуда это все взялось. Началось-то с идеи насчет всякой там неразберихи с телефонным звонком.

ИТАН: Мы ведь не ограничились вентилятором?

Да, еще был собачий лай и мусоросжигатель. Практически до такой степени, что персонажей едва слышно.

ДЖОЭЛ: Это, наверно, была ошибка.

ИТАН: Ага, звук хреновый. Дэн Хедайя вообще не пробивается. Это ошибка. Вы нас подловили!

ВОСПИТЫВАЯ АРИЗОНУ / RAISING ARIZONA (1987)

Про что

ИТАН: Наверно, это что-то вроде бредовой комедии. Не хотел бы я носиться и пристраивать эту заявку, потому что это безумная комедия про похитителей младенца. Звучит не так уж заманчиво.

Источник вдохновения

ИТАН: Все началось с мысли о Холли [Хантер], с которой мы дружим. С нее мы срисовали героиню. Трюков-то комедийных там достаточно, но они выполнены не по киношному шаблону.

ДЖОЭЛ: Это была реакция на шаблон, мы хотели сделать что-нибудь гораздо легче, гораздо комедийнее, гораздо динамичнее. И в каком-то странном смысле ставка была на героев.

Название

ДЖОЭЛ: В Миннесоте был один парень, который держал магазин под названием «Фанерная Миннесота».

ИТАН: Это была необработанная мебель.

ДЖОЭЛ: И мы как бы взяли и сделали из этого «Необработанную...».

ИТАН: Как бишь эта хрень называлась? «Некрашенная...»

ДЖОЭЛ: «Некрашенная Аризона». Стало быть, отца близнецов назвали Натан Аризона.

ИТАН: Это магнат «Некрашенной Аризоны».

Кастинг

ДЖОЭЛ: Роль Холли была написана специально для нее, а роль, которую сыграла Фрэн [Фрэнсис Макдорманд], написали для Фрэн.

Чем вам приглянулся Николас Кейдж?

ДЖОЭЛ: На эту роль было трудно кого-то найти. Как только мы встретили Ника, мы поняли, что он может это сыграть. Нам показалось, у него есть воображение и энергия для этого персонажа.

Фильм

Вы одержимы дорогами?

ИТАН: Ага... честно говоря, единственный фильм, который мы специально изучали в плане техники для «Воспитывая Аризону», был второй «Безумный Макс». Хотели посмотреть, как они поставили бой в конце... Это я немного мимо кассы ответил.

ДЖОЭЛ: У нас действительно бзик насчет дорог, мы их часто используем.

ИТАН: По-моему, дороги — херня. Разве в первом кадре «Просто крови» есть дорога? Ну да, есть у нас дороги.

Как вы думаете, почему «Воспитывая Аризону» — ваш самый успешный фильм [вплоть до «Фарго»]?

ИТАН: Да в этом бизнесе — как повезет. Понятно, к примеру, что у «Бартона Финка» шансов мало. Этот был доступнее, чем вещь вроде «Бартона Финка». Но, не считая этого очевидного факта, все знают, что успех фильма предсказать нельзя.

ПЕРЕКРЕСТОК МИЛЛЕРА / MILLER'S CROSSING (1990)

Про что

ИТАН: Мы оба большие поклонники романов Дэшила Хэммета. На самом деле это просто наша попытка снять фильм по Хэммету, ни больше ни меньше.

Это не гангстерское кино?

ИТАН: Как таковое — нет. Мы не думали о «Лице со шрамом», или «Враге общества», или что там еще. Или, скажем, о Джимми Кэгни или Хамфри Богарте, если не считать случаев, когда Богарт играл в хэмметовских сюжетах. Гангстерское кино повлияло не настолько прямо.

Фильм больше похож на гангстерское кино, чем на историю о частном сыщике.

ДЖОЭЛ: Определенно.

ИТАН: Это правда. Особенно что касается шляп и костюмов, но в смысле структуры там одинокий персонаж пытается разобраться, что случилось, а тут еще хаос со всех сторон, то есть, по сути, хэмметовский сюжет.

Название

ИТАН: Мы пытались придумать для него другое название, потому что «Перекресток Миллера» нас не совсем устраивал. Но в итоге мы остановились на нем, потому что ничего другого не придумали. Названия — интересная штука. Интересно, что вы о них спрашиваете. Иногда сочиняешь прямо что доктор прописал и знаешь, что не будешь ничего менять, как с «Воспитывая Аризону», например. А иногда это такая нейтральная временка вроде «Перекрестка Миллера».

Кастинг

ДЖОЭЛ: Во-первых, роль, которую сыграл Альберт [Финни], была изначально написана для Трея Уилсона, который был отцом в «Воспитывая Аризону», но Трей умер от аневризмы сосудов мозга как раз перед началом проб. Так что Альберт появился в последнюю минуту.

ИТАН: Он только что в дом вошел после Финляндии, где несколько месяцев снимался в какой-то хрени. И сказал: «Да не вопрос, я свободен».

ДЖОЭЛ: Мы никогда не представляли героя Габриэля Бирна ирландцем, пока он не появился. Это был

один из тех случаев, когда мы слышали, как он читает роль, и подумали: а неплохо оно звучит с ирландским акцентом. Хорошо сочетается со всей идеей фильма, со всеми этими диаспорами, которые воюют между собой.

ИТАН: Не то чтобы это был радикальный поворот, когда персонаж превратился в американского ирландца. На самом деле Ирландия просочилась в фильм еще и через музыку, которую переработали в ирландскую. Так что весь фильм стал более кельтским по ощущению.

ДЖОЭЛ: Для [Джона] Туртурро роль написали специально. Опять же, как и с Холли, мы давно знали Туртурро.

Фильм

В чем важность шляпы?

ДЖОЭЛ: Это просто гангстерский фетиш. Как раз что надо. Иногда просто чувствуешь такие вещи. Типа эмоционально или интуитивно.

Вы не замечали, что некоторые возвращаются к вашим фильмам и ищут во всем символическое значение?

ИТАН: Ага.

ДЖОЭЛ: Но затея не в этом, и я не думаю, что именно так надо трактовать фильм, чтобы его понять.

ИТАН: К тому же такой взгляд упрощает фильм. Он предполагает одну причину, чтобы ввести шляпу, в то время как может быть целая куча причин, которые в общей сложности и делают ее уместной.

БАРТОН ФИНК / BARTON FINK (1991)

Про что

ИТАН: В общем, нью-йоркский писатель едет в Голливуд, откуда и следует вся веселуха... Ха-ха, следует отсечение головы и все дальнейшее веселье.

Источник вдохновения

ИТАН: Тут несколько источников. Во-первых, была идея запереть героев Гудмана и Туртурро в клаустрофобной обстановке. Похоже, избыток клаустрофобии плюс два наших персонажа и указали на эту фабулу.

Отель уже встречался вам раньше? Был ли отель, который вас вдохновил?

ИТАН: Нет, хотя мы вроде как увидели и сперли слоган отеля: «На день или пожизненно»; и в Остине, Техас, где мы разместили актеров и съемочную группу «Просто крови», этот слоган казался невероятно депрессивным.

ДЖОЭЛ: Гостиница «Телеграф-роудс»: «На день или пожизненно».

Название

ДЖОЭЛ: Просто имя героя.

ИТАН: Просто имя. Я лично не знаю никаких Бартонов или Финков.



ДЖОЭЛ: Опять же мы написали роль специально для Туртурро.

ИТАН: У Гудмана были очевидные достоинства.

Фильм

Идея творческого затыка взята из личного опыта?

ДЖОЭЛ: Мы действительно немного застряли. Сюжет «Перекрестка Миллера» настолько усложнился, что мы — это не было затыком — решили на время переключиться на что-нибудь другое и довольно быстро написали «Бартона Финка».

ИТАН: Я думаю, само понятие «творческий затык» комично. Как раз то, что человек с сомнением Бартона нацепил бы вместо ордена.

Имеет ли значение, что он пишет сценарий борцовского фильма? Может, он борется со своей душой?

ИТАН: Борьба была интересной по целой куче причин. Одной из них было сопоставить их с Гудманом по размерам и телосложению. Кроме того, перед тем как приступить к сценарию, мы прочли книгу под названием «Город чокнутых» Отто Фредриха. Она про Голливуд сороковых, и там он говорит, что Уильям Фолкнер работал над фильмами про борьбу.

ДЖОЭЛ: Оказывается, существовали борцовские фильмы. Такой был странный «поджанр».

ИТАН: Была масса причин, чтобы увидеть, как эти двое борются друг с другом в нижнем белье: весь этот гомоэротизм наизнанку, странная связь между персонажами и, как вы и сказали, самовлюбленная фигура Бартона в борьбе со своими проблемами.

ДЖОЭЛ: Бартон там — важничающий драматург, низведенный до работы над пошлым жанровым фильмом. А пошлее борцовского кино сложно что-нибудь придумать.

Про что

ДЖОЭЛ: Сейчас бы мы это продавать не стали.

ИТАН: Вооруженные задним умом.

ДЖОЭЛ: Это такая комедия романтическая, серпом по яйцам прямо, в духе Престона Стерджеса или Фрэнка Капры, действие происходит в Нью-Йорке пятидесятых, про человека, который изобретает хулахуп. Вообще мы не ходим по кабинетам и не предлагаем заявки; обычно мы пишем сценарий и даем его тому, кто и так подумывает его финансировать.

ИТАН: В данном случае он был уже написан вместе с Сэмом Рэйми, хотя мы его по-быстрому отредактировали, прежде чем начать производство.

Источник вдохновения

ИТАН: Опять же с потолка на самом деле.

Вас просили что-нибудь поменять?

ИТАН: Нет, просто по контракту последнее слово обычно за нами.

Кастинг

Как вы заполучили Пола Ньюмена?

На самом деле это было очень легко — мы послали ему сценарий, он сказал: «Угу, не вопрос, я это сделаю».

Вы рассматривали другие кандидатуры на эту роль?

ИТАН: Студия предлагала целую кучу имен, причем много комиков, которые очевидно не подходили. Персонаж отрицательный и комический, но было бы неправильно делать его совсем уж клоуном. Мы хоте-

ли, чтобы он имел какой-то вес, который Пол ему и придает.

Как насчет Тима Роббинса и Дженифер Джейсон Ли?

ДЖОЭЛ: Мы встретились с ними на пробах.

Роль как раз для Тима Роббинса — симпатичный, но бестолковый.

ИТАН: Именно бестолковость ему удалась на славу. В хорошем смысле. А с Дженифер мы раньше встречались на других проектах. Нам всегда нравилась ее игра и хотелось с ней поработать, хотя тут мы не были уверены, что это должна быть она, потому что роль была в том же ключе, что и предыдущие.

ДЖОЭЛ: Она была другая.

ИТАН: Но когда ее увидели, мы поняли, что это должна быть она.

Фильм

Почему хулахуп?

ИТАН: Да просто чтобы выполнить определенные требования сюжета. Идея того рода, которая может прийти в голову недотепа...

ДЖОЭЛ: Которая с первого взгляда кажется абсурдной, но окажется понятной всем и невероятно успешной.

ИТАН: Он подошел идеально. Та самая зачаточная идея, ставшая популярной.

Слоган «Вы знаете своих детей...» — вы его откуда-то взяли?

ДЖОЭЛ: Нет.

А «Будущее сейчас»?

ИТАН: Было что-то подобное... Не в «Мираже»? Фильм Эдварда Дмитрыка шестидесятых годов, с Грегори Пеком?

ДЖОЭЛ: «Будущее здесь». Что интересно, в «Двенадцати обезьянах» используют слоган «Будущее прошло».

ИТАН: «Мираж» — интересное кино, там весь сюжет крутится вокруг парня, который то ли выпал, то ли был вытолкнут из окна.

Как прошел ваш первый опыт со спецэффектами?

ДЖОЭЛ: Было очень интересно. Изначально мы не особо знали, как все это делается. На самом деле все то компьютерное наложение изображений, которое мы использовали, было доступно всего года два. А до этого нам пришлось бы использовать синий экран, что не совсем то же самое.

ФАРГО / FARGO (1996)

Про что

ИТАН: (к этому моменту определенно втянувшись): Человек нанимает бандитов, чтобы те похитили его же супругу, а он получил выкуп с ее отца... ну и следует вся веселуха. Расчлененка и веселуха.

ДЖОЭЛ: Можете себе представить.

Источник вдохновения

ДЖОЭЛ: Фарго — реальная история, которую мы узнали от одного друга. Нас увлекла эта идея, потому что дело было в Миннесоте, где мы выросли.

Вы заметили сходство с «Просто кровью»?

ИТАН: Я его заметил на шоссе, где мы проводили ночные съемки. Мне показалось, что мы уже снимали эту фигню с приближающимися фарами. Было просто удручающе похоже. Я думаю, это современные детективы, в которых задействованы...

Дороги?

ИТАН: Ха! И там и там задействованы дороги. И там и там фигурируют планы, которые пошли до ужаса наперекосяк.

Насколько персонажи близки к своим прообразам?

ИТАН: Без понятия, если не считать, что они сделали то же, что эти персонажи. Мы не претендуем на документальность в том, что касается характеров.

Название

ДЖОЭЛ: Фарго — название города в Северной Дакоте, куда мы отправились, чтобы нанять тех ребят. И нам просто понравилось название города. Других причин нет. Все лучше, чем «Мозги наружу».

Кастинг

ДЖОЭЛ: Опять же мы написали роль специально для Фрэн. Со Стивом Бушеми и Питером Стормаре мы работали раньше.

Фильм

Легче ли было снимать с независимым финансированием?

ИТАН: Да у нас как-то не было всей этой обузы с «Подручным Хадсакера». Нам повезло, что ее не было. Студия, в случае «Хадсакера», финансировалась совместно «Уорнерами» и «Полиграмом». Было легче в другом смысле. Сами съемки были менее напряженными.

ДЖОЭЛ: Я бы не сказал, что одно легче другого. В целом, может быть, несколько удобнее в том смысле, что проще контролировать все составляющие вплоть до мельчайших деталей.

ИТАН: Один из самых больших плюсов в том, что, в отличие от «Хадсакера», мы могли контролировать

каждую сцену. В «Хадсакере» было столько разных элементов, что внимание больше дробилось.

Вы не думали, что ваше призвание — писать для постановок небольшого масштаба?

ДЖОЭЛ: По сути, вряд ли кто захочет делать что-то исключительно небольшого или исключительно большого масштаба. Это разные задачи, и, как во всем остальном, вы вряд ли захотите быть привязанным к чему-то одному. Так что, если повезет, их можно смешивать.

Пол А. Вудс

БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ / THE BIG LEBOWSKI (1998)

Про что

ИТАН: Весь замысел в том, чтобы натравить их [Чувака (Джефф Бриджес) и Уолтера (Джон Гудман)] друг на друга, и мы хотели поместить этого Чувака в эпицентр истории, которая приблизительно повторяет роман Раймонда Чандлера... он писал истории про частного сыщика — в Лос-Анджелесе и окрестности. Персонажи весьма показательны для Лос-Анджелеса, и герою надо путешествовать среди всех этих персонажей. Нашто фильм, понятно, не о частном сыщике, главный герой — стареющий укурок. Но в смысле повествовательной структуры это оно и есть.

Пятнадцать лет спустя после обволакивающего мозг живодерского дебюта «Просто кровь» за плечами у Джоэла с Итаном внушительная семерка полнометражных работ с извращенными историями и чудными поисками образа. («Да мы тормоза, на самом деле, — признается старший братан Джоэл. — Мы ленивые. Вот почему нам нравится Чувак. Мы обычно делаем один фильм в два года».) Четыре из этих семи наследуют крутому американскому жанру, который обычно именуют бульварной литературой, хотя лишь немногие его представители когда-либо писали для соответствующих дешевых журналов. И хотя герой «Большого Лебовски», старый, шаркающий хиппи Чувак, бесконечно далек от чандлеровского стойкого оловянного солдата частного сыска, переход к нему кажется естественным.

Источник вдохновения

ДЖОЭЛ: ...Уолтер составлен из нескольких наших знакомых. Бриджес основан на одном старом друге. И мы, в общем, представляли этих персонажей в контексте подобной истории...

Похоже, обвинения в холодности и снисходительности — это обычное следствие недопонимания Коэнов. «Чуваки, которых мы знали, состояли в любительской софтбольной лиге, — рассказывает Джоэл о друзьях, вдохновивших братьев на обдолбанного сыщика-любителя, которого сыграл Джефф Бриджес, — но мы заменили софтбол на боулинг, потому что он гораздо зрелищнее и это тот спорт, которым можно заниматься, когда пьешь и куришь». Добавьте к софтболистам влияние некоего Джеффа Дауда, сонно-добродушного прокатчика независимых фильмов, сыгравшего важную роль в их ранней карьере, несколько пылких приятелей — ветеранов Вьетнама и вооруженного до зубов сценариста и режиссера Джона Милиуса, и вы получите сплав персонажей, слишком узнаваемых (для них), чтобы списать со счетов. Коэны любят своих персонажей, с их подкупающими изъянами.

Кастинг

ДЖОЭЛ: Обычно мы пишем и для тех, кого мы знаем и с кем работали, и какие-то роли пишем, не зная, кто их будет играть. В «Большом Лебовски» мы писали для Джона [Гудмана] и Стива [Бушеми], но не знали, кто получит роль Джеффа Бриджеса.

ИТАН: Единственное, когда мы давали Джеффу какие-то указания, — это когда он подходил перед началом каждой сцены и спрашивал: «Как думаете, Чувак дунул по дороге?» Обычно я отвечал «да», и Джефф шел в угол и принимался тереть глаза, чтобы они покраснели.

Хотя Бриджес признает, что «олицетворенный» им Чувак похож на эхо его собственной молодости, Коэны заявляли, что в первую очередь написали «Лебовски» в качестве повода еще раз поработать с Гудманом. По сути, его Уолтер — без чувства юмора, но дико смешной, бочкоподобный и одержимый, для которого все имеет отношение если не к Вьетнаму, то к обращению в иудаизм, — *raison d'être* фильма.

Именно эта манера сдабривать свои выдумки эксцентричностью, достойной кабака (или боулинг-центра), не давала уникальному собранию коэновских фильмов пробиться в мейнстрим. Хотя Итан и указывает, что «в романах норма или, по крайней мере, ничего удивительного», когда центральный персонаж — фигура далеко не героическая и запятнавшая себя, Джоэл замечает: «Людам нравится, когда главный герой фильма — суррогат аудитории или легкоузнаваем, кто-то, за кого хочется болеть... что способствует повествовательному единообразию». А поскольку им привычнее общаться с простыми людьми в барах и такси, нежели с журналистами на интервью, их уши, чуткие до разговорной речи, помогают им использовать ее нюансы в своих стилизованных экранных снах. Если почитать некоторые особенно «серьезные» интервью в этой книге, можно найти параллели между диалогами и собственной речью Коэнов: образцовая американская краткость под девизом «Меньше, да лучше».

Фильм

ИТАН: В это невозможно поверить, но нас только задним числом осенило, что мы сделали это [использовали сценарий с похищением] трижды [«Воспитывая Аризону», «Фарго», «Лебовски»]. Наверно, это просто завязка такая богатая, вечное криминальное предприятие, которое, похоже, подсказывает всевозможные сюжетные возможности. Все запросто может

вырваться из-под контроля, пойти не так, по нарастающей.

Хотя было бы неверно загонять Коэнов в рамки комедии или аттестовать их как специалистов по неонуару, мало найдется нелепостей человеческого существования, которые не предоставили бы возможность хорошенько посмеяться: мошенничество, предательство, даже похищение и убийство. Хотя Коэны склонны рассуждать только о форме, а не о содержании, тот факт, что образы персонажей кажутся для них гораздо важнее поворотов сюжета — по большому счету свободного от сквозных тем, грандиозных концепций и личных мотивов, — позволяет некоторым критикам обвинить братьев в том, что они поставляют не более чем — ужас! — развлечения.

О ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ? / O BROTHER, WHERE ART THOU? (2000)

Про что

ИТАН: Это музыкальная буффонада о Великой депрессии.

ДЖОЭЛ: Помесь «Трех придурков» с «Одиссеей» Гомера.

Предположительно «О где же ты, брат?» — стилизованная под 1930-е версия «Одиссеи» Гомера, построенная вокруг героя, который пытается попасть домой, сбежав с каторги на Глубоком Юге. На пути вверх по голливудской лестнице Улисса Эверетта Макгилла (имя которого представляет гибрид гомеровского воина-путешественника с простым американским ирландцем) сыграл телелюбимчик-кинозвезда Джордж Клуни. С виду костюмное кино, дополненное выцветшими поч-

ти до сепии цветами, старым добрым кантри и библейскими аллюзиями (гораздо более прямыми, чем надуманные параллели с Гомером), «О где же» — старомодный, в духе тридцатых—сороковых годов фильм «для семейного просмотра», сколоченный так крепко и украшенный такими затейливыми деталями, что подсчет этих аллюзий стоит того.

Источник вдохновения

ДЖОЭЛ: На самом деле начинали мы не с Гомера. Мы начали с идеи трех странников, бегущих с каторги, а Гомер напросился позже, когда мы поняли, что кино, по сути, о том, как главный герой пытается попасть домой и по дороге находит приключения, одно за другим.

ИТАН: Мы Гомера-то не читали. Но прочли комиксовую версию «Одиссеи» и оживили кино циклопами и т. п.

Представляемый в несколько идеализированном свете «золотой век» Голливуда породил в том числе одного из коэновских магнатов кинопроизводства: Престон Стерджес, режиссер эксцентричных комедий вроде «Путешествий Салливана» (1941), чье влияние хорошо заметно в «Подручном Хадсакера». Стерджес, как и Коэны, высмеял представление о кинодеятеле как о высококонравственном художнике, несущем важное послание, олицетворив насмешку заглавным героем «Путешествий Салливана», сыгранным Джоэлом Маккри. Под личиной бомжа погрузившись в личную одиссею, ведущую его от телеги сена в островную тюрьму, Салливан, подобно Бартону Финку, с присущим ему самомнением, намерен использовать свой опыт в качестве материала для задуманного им фильма, который искупит грехи общества: «О! Где же ты, брат?»

Коэновский «О где же» (заметьте, как они подчеркивают независимость своего фильма отсутствием восклицательного знака) является, как и фильмы Стерджеса,

преимущественно «развлекательным». Но это больше чем просто оммаж или компиляция. Конечно, все составляющие сюжета коренятся в прошлом, во времени, когда черные бедняки на каторгах были скованы одними цепями с белыми бедняками, в основном за преступную бедность, когда политики-популисты вроде Паппи О'Дэниела (историческое лицо, сыгранное Чарльзом Дёрнигом, в фильме он пересажен из тexasского губернаторского кресла в штат Миссисипи) за казенный счет повелевали радиоволнами при помощи собственных шоу и пудрили мозги избирателям, когда ку-клукс-клан регулярно собирался на факельные шествия, а «вздернуть ниггера» и за убийство-то не считалось.

Эта история, возможно, принадлежит полуфантастическому прошлому, но если она у кого не найдет отклика, значит, бедность, расовые проблемы, коррупция исчезли с повестки дня!

Кастинг

ИТАН: В этом случае мы писали специально для Джона Гудмана: хотели, чтобы он был кем-то вроде циклопа; а роль Пенни мы написали для Холли [Хантер]. И еще мы написали роль «Куколки» Нельсона для Майкла Бадалукко.

Товарищи Эверетта по бегству составляют очаровательный сговор остолопов¹: дерганый, взрывоопасный Пит (обычный для Коэнов Джон Туртурро) и великодушный простофиля по имени Дэлмар (кинорежиссер Тим Блейк Нельсон), дополненные коэновским ветераном Джоном Гудманом в эпизодической роли вооруженного Библией «циклопа», Большого Дэна Тига. Другие персонажи, которые встречаются им на пути, включают историческую личность — грабителя банков Джорджа Нельсона по кличке Куколка, сыгранного Майклом Ба-

¹ Аллюзия на роман Джона Кеннеди Тула «Сговор остолопов».

далуко в комическом маниакально-депрессивном ключе, чья преступная карьера на самом деле имела место на Среднем Западе, родине Коэнов. (Они позволили себе такую же вольность в «Перекрестке Миллера», действие которого предположительно происходит в 1929-м, когда Джонни Каспар говорит о появлении призрака бывшего соперника и партнера Нельсона, Джона Диллинджера, а он был застрелен ФБР только в 1934-м.)

Фильм

ИТАН: Когда мы только начинали думать о музыке для будущего фильма, тогда и возникла мысль развернуть действие на Юге. В пользу южных штатов говорила и более ранняя задумка сделать героев беглыми каторжанами.

ДЖОЭЛ: По тону фильм скорее напоминает «Воспитывая Аризону», чем «Фарго» или «Перекресток Миллера». Ни тебе трупов в рубильной машине, ни кровавой рвоты.

«О где же ты, брат?» частенько описывают как подборку эпизодов. Его погони, перестрелки, почти повешения, проклятия и спасения увязываются вместе понятием «одиссея» да любовью к старомодным «сермяжным фильмам», которые цитируют братья. Вдобавок это полумюзикл, хоть и такой, где песни скорее сопровождают повествование, нежели являются гвоздем программы. За грехи братьев, сцены вроде той, где «Мокрые задницы» исполняют свою версию «Человека всегдашней скорби»¹, собирают все нити кинооммажей и исторических аллюзий в одну большую дурацкую упаковку под названием «развлечение».

¹ Так в русском дубляже звучит название музыкальной группы *Soggy Bottom Boys*, придуманной героями фильма; возможен и более яркий вариант — «Илистые жопы». «Man of Constant Sorrow» — американская народная песня, известная с 1913 г., когда была исполнена Диком Бернеттом, полуслепым скрипачом из Кентукки.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО / THE MAN WHO WASN'T THERE (2001)

Про что

ДЖОЭЛ: Он черно-белый, действие происходит в 1949-м, а Билли Боб Торнтон играет парикмахера. Это черная комедия...

С такой-то неудачной ноги Коэны сделали следующий шаг вперед — в прошлое. Настолько далекий от пестрого, неистового комизма двух предыдущих фильмов, насколько это вообще возможно, «Человек, которого не было» на самом деле комедия лишь в той степени, в какой Сэмюэл Беккет — мастер короткой шутки. Монтаж нетороплив, фильм почти топчется на месте. «Это девяностоминутный фильм, который идет два часа», — сетует кинематографист круга «Кайе дю синема» и поклонник Коэнов Мишель Симан. Намеренно анахроничные в сегодняшней атмосфере блокбастеров, обогащенных компьютерной обработкой, черно-белые, «нуарные» тона Роджера Дикинса, полученные на цветной пленке путем обесцвечивания, напоминают старый цветной телевизор на последнем издыхании. С кассовыми сборами дела пошли хуже некуда: после выхода в прокат дистрибьюторы сняли «Человека» с показа непристойно быстро. А еще это самый могучий фильм, который когда-либо сделали Коэны.

Источник вдохновения

ДЖОЭЛ: Мне нравятся такие отвратные нуары, настоящие малобюджетки в духе Эдгара Ульмера, ну, знаете, кино вроде «Объезда».

По словам Коэнов, «Человек, которого не было» — нуар; но это лишь если глубоко не копать. Эд Крейн, парикмахер, для нуара герой нетипичный, настаивает

Итан, — при всей кажущейся похожести Торнтон на Богарта и при непрерывном курении, он довольно далек от частного сыщика с квадратной челюстью или «человека с прошлым» в бегах. Хотя и вдохновившие Коэнов крутые сочинения Джеймса М. Кейна также никогда не имели дела с подобными жесткими архетипами. Его беллетристика была почти поэзией маленьких жизней и больших идей, которые совокупно катились к фатальному итогу. (Братья намекнули на долг перед Кейном, назвав второстепенного персонажа Дайдриксон. Такая фамилия была у *femme fatale* в исполнении Барбары Стэнвик и у ее убитого мужа в экранизации кейновской «Двойной страховки» 1944 года выпуска.)

В этом смысле парикмахер Эд Крейн показательный антигерой нуара: маленький человек, преданный силами удачи и хитрости и собственными недопонятыми действиями, брошенный по траектории, которая может привести только вниз, как злосчастный музыкант в любимом «Бэшном» нуар-фильме Джоэла «Объезд» (*Detour*, 1945). И хотя Итан отличился сборником постчандлеровских детективных рассказов «Врата рая» (*Gates of Eden*, 1998), нуар не столько синоним чандлероподобной суровости, сколько душная киновселенная, где сходятся фатализм и экспрессионистская камера. В этом смысле «Человек, которого не было» является почти совершенным воплощением нуара, а фильм, на который он чаще всего ссылается, «Ночь охотника» (*The Night of The Hunter*, 1955, — подводный кадр с мертвой Шелли Уинтерс отражен Джоном Полито в роли «голубого» Толливера в затонувшей машине), стоит включить в канон хотя бы ради операторской работы.

Название

РОДЕРИК ДЖЕЙНС: Довольно рано возникло рабочее название «Пидоров вода не держит», но, к счастью, братьев удалось убедить от него отказаться. Также их удалось отвадить от более невнятных названий, при-

званных обозначить принадлежность фильма к нуару в целом: «Я, парикмахер», «Человек, который слишком много курил» и «Поступки Нирдлингера».

Изначально объявленный как «Парикмахерский проект» (так отмечает мифический мистер Джейнс, английский монтажер Коэнов), фильм нуждался в названии поинтереснее. Непроизвольно напоминающая хичкоковского «Человека, который слишком много знал» (*The Man Who Knew Too Much*, 1935/56), на самом деле это история о человеке, который знал слишком мало о себе, о своем браке, о природе мира, в котором он живет, и о вероятных последствиях необдуманного плана. Нуароподобному «прикиду» фильма это название идет, попутно оно содержит ироническую двусмысленность: притом что никто так и не обнаруживает, что он «был» на месте преступления, которое на самом деле совершил, на него ошибочно указывают как на человека, который «был» на месте другого; далее он играет такую пассивную роль в собственной жизни («Я никогда не думал о себе как о парикмахере», — заявляет он, лишая себя всякой мирской значимости), что едва ли можно сказать о нем, что он «был», вообще существовал, пока не сделал свой фатальный выбор.

Кастинг

ДЖОЭЛ: Теперь мы склонны работать с более крупными звездами. Этот фильм в каком-то смысле исключение, потому что Билли Боб и Фрэн — хорошо известные актеры, но не кинозвезды в том смысле, в каком ими являются Джордж Клуни или Брэд Питт.

Билли Боб Торнтон, играющий Эда, — почти по-смертная маска, оживляемая лишь голосом, читающим его спутанный внутренний монолог. Его игра знаменательна: сдержанно-трагичная для тех, кто это ценит, и причина того, что фильм движется так медленно, — для

остальных. Вторые роли впечатляют не меньше: Фрэнсис Макдорманд, оscarоносная супруга Джозла, в роли жены Эда Дорис, сладострастной бухгалтерши универмага, точно так же попавшей под раздачу; Джеймс Гандольфини, сыгравший Тони Сопрано на ТВ, неистовый фанфарон, наставляющий Эду рога; Майкл Бадалукко в роли Фрэнка, закадычного приятеля, шурина и товарища-парикмахера, доведенного до истерики гибелью сестры; и Джон Полито, сыгравший скользкого дельца Крейтона Толливера. Если еще учесть, что никто из них не тянет одеяло на себя, это едва ли не самый впечатляющий ансамбль у Коэнов.

Фильм

ДЖОЭЛ: На этот раз мы предполагали какое-то количество нуара, но еще мы думали о научно-фантастических фильмах начала 50-х. Ну, знаете, летающие тарелки и похитители тел. Нас вообще интересовали все эти послевоенные страхи, экзистенциальный ужас, который виден в фильмах пятидесятых и который забавным образом кажется уместным и сейчас.

Некоторых зрителей возмутило появление ближе к финалу летающей тарелки, они восприняли все слишком буквально. Появление НЛО символично: не только из-за смятения рубежа сороковых—пятидесятых и не только оттого, что по фильму американские пригороды выступают фасадом мрачных реальностей, а еще и потому, что главный герой не контролирует ситуацию: Эд настолько ошеломлен событиями, будто сговорившимися погубить его, что с таким же успехом одним из заговорщиков может быть летающее блюдце, о чем и заявляет вдова Большого Дейва.

Даже заключительная сцена фильма, классический нуароподобный эпизод, отдает нездешностью. Когда Эд поворачивается к креслу, раскаленные искры электричества, кажется, предлагают спасительный путь из об-

реченной жизни. «Не знаю, что ждет меня за пределами земли и неба. Но я не боюсь уходить, — спокойно заявляет его голос за кадром. — Может, то, чего я не понимаю, там станет яснее... Может, там будет Дорис, — надеется он вслух, и нуар сливается с экзистенциализмом, достигая высокой эмоциональной отметки. — И может, я смогу сказать ей все то, для чего здесь нет слов».

Там, где жанровые условности и психология персонажей с жадностью подпитываются друг другом, где выразительная, атмосферная музыка Картера Бёрвелла смешивается с Бетховеном, «Человек, которого не было» доказывает способность Коэнов создавать собственные, герметически запаянные вселенные.

BLOOD SIMPLE



ПРОСТО КРОВЬ

Просто кровь

«Variety»

Неприлично хороший малобюджетный триллер в стиле нуар «Просто кровь» впервые всплыл на недавнем фестивале в Далласе, где получил положительные оценки. Написанный, срежиссированный и спродюсированный братьями Итаном и Джоэлом Кознами, при участии снявшего «Зловещих мертвецов» Сэма Рэйми, эта тонко выделанная, захватывающе написанная картина предъясняет свой бюджет в миллион—полтора долларов. И правда, каждый цент, и даже больше, виден на экране. Картина — настоящий сюрприз, ждущий своего часа и, как пить дать, раздела киноклассики одного из крупных американских дистрибьюторов, которому придется организовать кампанию не менее потрясающую, чем сам фильм, чтобы раскрыть весь его кассовый потенциал.

Помимо искусной игры, которой обычно не хватает в фильмах такого масштаба, наблюдательный зритель обнаружит россыпи деталей. Режиссерское внимание к ним берет то, что могло остаться плоским и безжизненным холстом, и создает живописную угрюмую картину с весьма жизненной текстурой. Увлекательный сюжет, разворачиваясь, следует такой извилистой дорогой, что хочется подтолкнуть героев на истинный путь, когда они сворачивают не туда. Цепляет фильм тем, что зритель знает мотивы всех персонажей, но те посвящены лишь в собственные, и от предвкушения очередного поворота у зрителя едет крыша.

Дэн Хедая играет Марти, меланхоличного владельца тexasского бара, чье подавляющее, душное отношение не прошло бесследно для его молодой жены Эбби (Фрэнсис

Макдорманд). Она оставляет его ради работника барной стойки. Возмущенный Хедайя нанимает скользкого, утомительного мерзавца Виссера (которого с подобающей порочностью играет М. Эммет Уолш), чтобы тот убил его непутевую жену и ее друга Рэя (Джон Гетц).

Уолш делает снимок спящих в кровати любовников, ретуширует фото, чтобы было похоже, будто он выполнил контракт, и встречается с Хедайей после закрытия бара, чтобы получить оплату. Взяв деньги, он достает пистолет Эбби и убивает Марти выстрелом в грудь. Но до своей кончины жертва успела подменить снимок и убрать в офисный сейф, так что идеальное преступление Уолша не является таковым.

На месте преступления появляется Гетц, обнаруживает пистолет любовницы прежде, чем это могла бы сделать полиция, и, думая, что это Эбби убила мужа, паникует. Он вытирает кровь (а ее много) и везет тело в своей машине, чтобы схоронить в кусточках, но по дороге Хедайя оказывается не совсем еще мертвым. Гетц, заимствуя средство у Эдгара Аллана По, тащит Хедайю в поле и хоронит заживо.

Затем он возвращается к Макдорманд, бормоча, что они должны «держаться в руках». Она не имеет понятия, о чем говорит Гетц, и едет в бар, чтобы это выяснить. Уолш тем временем пытается пробиться в сейф и заполучить подделанное фото, связывающее его с убийством, которое было не совсем убийством. По прибытии Макдорманд Уолш прячется в чулане, а она видит разбитый сейф и предполагает, что Хедайя застал Гетца взламывающим сейф и был убит. Теперь она подозревает Гетца, а Уолш подозревает, что оба любовника пронюхали о нем.

Финальное столкновение Уолша с любовниками выстроено с нарастающим напряжением, а леденящее противостояние Макдорманд и Уолша откровенно ужасает.

Все актеры играют по высшему разряду, особенно Уолш, раскрывающий злодейские, подлые черты своего персонажа с видимым удовольствием. Новичок Макдор-

манд излучает такую ауру животной страсти, что готовность Гетца очертя голову броситься навстречу року кажется вполне достоверной. Марти Хедайи — тщательно выписанный этюд о безумстве и упорстве, а Сэмми-Арт Уильямс в роли скептического бармена вполне достоверен.

Звук и свет весьма хороши и серьезно улучшают хичкокоподобный облик фильма, как и внимание к деталям со стороны художников и декораторов. Посмотрите его, если попадете.



Эбби (Фрэнсис Макдорманд) не знает, что ее муж Марти покойник. Она ищет его и нервничает. Не знает она и о том, кто на самом деле манипулирует этой убийственной ситуацией

Стефан Брауншвайг

Если иметь в виду французское название («Sang Pour Sang»), этот фильм Джоэла Коэна (спродюсированный его братом и соавтором сценария Итаном Коэном) покажется современным вестерном («техасцем»), исполненным «мести и крови». Оригинальное американское название, взятое из Дэшила Хэммета, гораздо интереснее: первым делом оно говорит нам, что это не вестерн, а детектив (отсюда премия критиков на Международном фестивале полицейского фильма в Коньяке в 1985-м), и погружает нас при помощи двух слов непосредственно в атмосферу фильма. Вероятно, «Blood Simple» можно точнее перевести как «Hébété par le sang» («Одурманенные кровью»). От этой фразы на ум приходит поведение тех, кто только что совершил убийство, кто внезапно больше не является собой, кто в ужасе от собственных немыслимых деяний (один из психологических двигателей сюжета: немыслимость убийства), от смерти (которой так трудно добиться, как и в сцене убийства из хичкоковского «Разорванного занавеса», человеческое тело оказывается удивительно стойким), от крови (которой отмечено все, она пропитывает фильм, пока тот не становится пародией на себя, — у актеров кружится голова от такого количества гемоглобина!). Что касается зрителей, им остается лишь застыть перед живодерской фантазией братьев Коэн, между смехом и страхом: фильм тонко играет в обоих регистрах, в самые зверские моменты выдавая сильнейшие дозы черного юмора (кровь на полу растекается при попытке собрать ее, превращая деревянный настил в витрину торговца рыбой). Добавь-

те сюда потрясающе выстроенный, абсолютно надежный сценарий, основанный на традиционной схеме с тремя персонажами (муж—жена—любовник), но искаженный наличием четвертого, о чьем существовании знают лишь те, кого он убивает. Превосходно слепленный из неясностей и лжи, сюжет обретает столько версий, сколько существует персонажей, каждый из которых узнает лишь частицу правды.

Кадр и монтаж обостряют диссоциацию между реальностью (объективной) и представлениями о ней (воображением и частичными знаниями персонажей): Джоэл Коэн систематически чередует крупные планы лиц с крупными планами жестов и предметов (монтажных склеек в фильме много), по возможности избегая общих и средних планов, связывающих лица и жесты с конкретными действиями и намерениями, и скрывая все, кроме важнейших деталей, видимых только камерой и всеведущим наблюдателем. Кроме того, Коэн предпочитает «восьмерку» среднему плану обоими говорящими персонажами, безусловно, потому, что в Техасе «каждый шустрит за себя»; такой способ подчеркнуть отчужденность. Увы, поскольку это так на протяжении всего фильма, в конечном счете создается впечатление монотонности и скуки, и достижения оператора (быстрый пролет по земле, съемка обратной стороны раковины с низкой точки или план потолочного вентилятора с высокой точки и т.п.), вместо того чтобы разнообразить эффект и нагнетать напряжение (что иногда удается: см., например, ночную сцену с грузовиком), помогают лишь сделать монотонность пестрее, превратив выдающийся сценарий в упражнение в стиле.

Перевод Пола Бака и Катрин Пети

Ким Ньюмен

ДЖОЭЛ КОЭН: Я начинал работать в кино как ассистент по монтажу в основном на независимых фильмах ужасов, включая «Зловещих мертвецов». Когда я работал в Нью-Йорке монтажером, мы с Итаном вместе писали сценарий. Мы поработали на других и решили придумать что-то, что могли бы спродюсировать сами. Мы хотели сделать что-то, что можно снять на сравнительно небольшие деньги, но чтобы достаточно широкую аудиторию пробрало, и мы решили сделать триллер. Возможно, та сцена в конце скорее навеяна фильмами ужасов.

«Просто кровь» не фильм ужасов, но в нем есть определенные элементы ужастика. В основном мы испытывали влияние крутой американской прозы в духе Дэшила Хэммета и Джеймса М. Кейна. Нам нравятся эти пережаренные истории про убийства из страсти, где персонажи, в сущности, обречены с самого начала.

ИТАН КОЭН: В каком-то смысле в «Просто крови» есть что-то старомодное. Было здорово писать сценарий, подогрывать ожидания зрителей и придумывать способы опровергнуть эти ожидания так, чтобы они все пытались угадать, давая им нечто неожиданное, нечто лучшее, чем они могли ждать.

ДЖОЭЛ: Мы оба верим, что зрителям нравятся истории и что именно они их увлекают, и тот факт, что фильмы в целом страдают от отсутствия истории, говорит не об изменении вкусов зрителей, а о лени авторов.



Во время своего погребения заживо Марти (Дэн Хедая) делает последнюю попытку отплатить Рэю (Джон Гетц, спиной к камере), который наставил ему рога

ИТАН: Забавно было на Нью-Йоркском фестивале, где полно фильмов, на которые ходят, потому что их смотреть полезно. Когда там появился наш фильм, зрители типа удивились и решили, что это награда за отсидку на полезных фильмах.

А для вас-то «Просто кровь» разве не был полезен?

ИТАН: Хочется надеяться.

ДЖОЭЛ: Мы снимаем фильмы не для просветления зрителей. Мы хотим, чтобы они кричали.

ИТАН: Не знаю, почему зрители любят, чтобы их наказывали такими фильмами, но они любят.

ДЖОЭЛ: Если взять скелет истории, «Просто кровь» — депрессант, но люди после фильма вполне бодры. Мы хотели, чтобы зрители уходили на подъеме.

У вас там в конце великолепный гэг. Вы бы закончили комедию на убийстве топором?

ДЖОЭЛ: Это гораздо сложнее.

ИТАН: Как ни странно, наша комедия начинается с самоубийства, но это очень смешное самоубийство. Оно никого не расстраивает.

Многие в «Парламенте» и «Фестивале света» были обеспокоены «Зловещими мертвецами».

ДЖОЭЛ: Этот фильм просто шутка, и воспринимать его серьезно — просто болезнь какая-то.

ИТАН: Бывают люди, которых просто хочется оскорбить. В Штатах есть выражение: «Если они не понимают шуток, то пусть идут нах».

Кроваво и просто

Энн Билсон

Таковы Правила Сэмюэля М. Рэйми, режиссера «Зловещих мертвецов»: 1) Невинный Да Пострадает; 2) Виновиный Да Будет Наказан; 3) Желающий Стать Мужчиной Да Отведает Крови. К этим трем аксиомам кинематографиста брата Коэн добавили свою: Мертвый Да Будет Ходить.

В «Просто крови» нет зомби, хотя Джоэл Коэн считает, что все четыре правила здесь некоторым странным образом применимы. Джоэл, 29 лет, и Итан, 27, написали сценарий. Джоэл (ассистент монтажера в «Зловещих мертвецах») снял фильм. Итан спродюсировал.

Местом действия «Просто крови» назначили Техас, как по практическим соображениям (погода, профсоюзы, цены...), так и по эстетическим.

— Мы хотели вполне определенную обстановку, — поясняет Джоэл, — и Техас в этом смысле очень много на себя взял, особенно для американского зрителя. Это вроде как преувеличенный, мифический Техас.

Это Техас грязных мотелей, неоновых баров и хайвеев, стрелой несущихся к горизонту. Но от «Парижа, Техас»¹ он отстоит дальше некуда.

Но и в окрестностях «Резни бензопилой» его искать не стоит. Несмотря на кроважидную вывеску, «Просто кровь» не фильм ужасов. Название позаимствовано из «Красной жатвы» Дэшила Хэммета.

— Это выражение, которым он пользуется, объясняя, что психологически происходит с кем-то после со-

¹ Драма Вима Вендерса (1984).



Марти предупредили не увлекаться «просто кровью», а он отдал свою судьбу в руки скользкого Детектива (М. Эммет Уолш)

вершения убийства. У них в голове «просто кровь», и о разумном мышлении можно забыть».

Но размышления о значении заголовка предоставлены зрителям: в самом фильме оно так и не получает объяснения.

— Нас всегда передергивает, когда мы слышим, что название фильма упомянуто в диалоге, — поясняет Джоэл.

— Он не любит тебя, — издевательским голосом приводит пример Итан. — У него просто роман с камнем¹.

— Аж зубы сводит, — сочувственно поеживается Джоэл.

— «Просто кровь», — говорит Джоэл, — финансировалась полностью независимо. Мы организовали товарищество с ограниченной ответственностью и начали сбор частных инвестиций. Это был по-настоящему долгий, опустошающий процесс. Он занял около года. Наверно, это было самым сложным в создании фильма. Но

¹ «Роман с камнем» — приключенческий фильм Роберта Земекиса (1984).

вот что мы сделали и что оказалось очень полезно — это сняли двухминутный трейлер до фильма и потом показывали его потенциальным инвесторам, как бы вместо ноги просовывая его между косяком и дверью, чтобы не захлопнули перед носом.

«Просто кровь» коренится в той школе крутого детективного романа, представителями которой являются Хэммет, Чандлер и особенно Джеймс М. Кейн. Подозрительно похожий на «Жар тела», также воссоздающий классические клише и персонажей нуара, фильм тем не менее фабрикует свою собственную ненадежную территорию, особенно в том, что касается сюжета.

— «Жар тела», — говорит Итан, — был скорее детективом. Вы не знали, кто делал что и с кем. Мы же не хотели играть в «угадай убийца». Нам хотелось сделать кино, в котором зритель постоянно знает, что происходит.

Зритель-то знает, но персонажи фильма не догадываются, «что за на хрен» это было.

— Начальной предпосылкой была такая двойная подстава в качестве основы, — поясняет Итан, — а уже потом возник вопрос, как испортить жизнь тем, кто выжил.

Невинный Да Пострадает.

Детектив или нет, но восхитительные зигзаги сюжета «Просто крови» таковы, что их подробный пересказ здесь умалил бы их общий эффект на экране. Достаточно сказать, что всё более липкие сети убийственной интриги затягиваются на богатом техасском владельце бара, его молодой красавице-жене, на бармене, с которым она щучится на стороне, и на жлобе-детективе, подвигающемся по бракоразводной части, которого М. Эммет Уолш играет с грязной, отвратительной рисовкой ходячей социальной болезни. Паранойи здесь как грязи, чувство вины течет рекой. *Винный Да Будет Наказан.* И льется кровь. Много крови.

— Вам не кажется, что концовка на грани гиньоля? — спрашиваю я.

Хэл Хинсон

— Ага, — лаконично отвечают Коэны.

Желающий Стать Мужчиной Да Отведает Крови.

В каком именно смысле отведаёт, остается только догадываться. Вампиров в «Просто крови» нет.

Если использование слова «кровь» в названии может коварно подтолкнуть вас к предположению, что фильм из разряда «кровь и сопли», то слово «просто» тоже способно сбить вас с толку. Простой — значит безыскусный, неизобретательный, несложный. Фильм же излучает стиль и стилизацию. Причудливая камера, эстетские декорации, сверхреалистичный звук — всё на месте. И Коэны выбрали саундтрек, который оттеняет действие, а не подчёркивает его.

— Мы не хотели указывать зрителю, какие чувства испытывать.

В итоге получилась «очень эклектичная партитура» с обилием латиноамериканских вещей, парочкой регги, *Four Tops*¹ и балийскими попевками.

Несмотря на визуальную жестокость, обреченных персонажей и мрачный сюжет, следить, как разворачивается «Просто кровь», — занятие столь же отрадное, как распутывать длинную шерсть большой черной лохматой собаки, — и неожиданно благодарное. Коэны намеренно сдерживают свое насилие «известной долей юмора». Они сохраняют отстраненную, прохладную, почти жестокую дистанцию со своими персонажами, самый симпатичный из которых в то же время наиболее отвратителен.

— Он, пожалуй, относится к истории примерно с той же иронией, что и мы, — признает Джоэл.

¹ Американская диско-фанк-группа 1970-х гг.

В своем романе «Красная жатва» Дэшил Хэммет писал, что, когда человек убивает кого-то, голову его заполняет дурная субстанция — «просто кровь». Ничего не поделаешь. Мозг становится болотом. И внезапно белокурому ангелу, мужа которой вы только что похоронили, приходят странные звонки. Вы лезете в карман за своей зажигалкой — посеребренной, подаренной «Лосями», с вашим именем, выложенным серебряным канатиком, — а ее там нет. Или: ваш любовник приходит, хромая, ранним утром, с кровью на рубашке и 38-м калибром, вашим 38-м, за поясом и объявляет: «Я обо всем позаботился. Теперь надо только держать себя в руках». Ага. Всего-то. Просто держать себя в руках. Можно выступить еще круче — позвонить копам.

Для героев нового стильного триллера «Просто кровь» страсть, вина и вид крови на руках заставляют мир искажаться и перекручиваться, как и говорил Хэммет, словно жуткое отражение в кривом зеркале комнаты смеха. Фильм, собранный по сусекам Джоэлом и Итаном Коэнами, свихнувшимися на кино братиками из Миннеаполиса, включает в себе атмосферу кошмарного балагана. Камера пикирует и кружит, словно в мюзикле Винсента Минелли; порой она копошится в считанных сантиметрах от земли, не выше ботинка, заползает под столы или раскатывает по коридорам. Любой кадр всегда оживлен какой-нибудь странной деталью, пустячком неуместного цвета. Написанная светящейся пастелью, зеленым и розовым неоном, хорошо заметными на фоне брезентовых тexasских пейзажей, картина

сверкает лубочной пестротой, манит, словно жилища бара, подправляющая косметику в свете музыкального автомата. «Просто кровь» всего лишь первый фильм Коэнов, их вклады пересекаются; Джоэл обозначен как сценарист и режиссер, Итан — как сценарист-продюсер, но они уже обладают отточенным чувством визуального повествования и артистичным, экспрессивным стилем камеры. Новички так не снимают.

Пожалуй, техничность Коэнов отполирована слишком гладко, подогнана слишком плотно. Но их неумеренность идет от чересчур сильного желания произвести впечатление, показать свои таланты. «Просто кровь» похожа на фильм, снятый парнями, которые провели большую часть жизни, глядя все фильмы подряд, в кино и по телевизору, и которые практически впитали словарь и грамматику кино, интуитивно присвоив его в качестве своего второго языка. Составленный в равных долях из нуаров и техасской готики, но с преувеличенной картонностью дешевых фильмов, язык этот — мешок Деда Мороза, полный стилей и аллюзий, эклектичная смесь Хичкока и Бертолуччи, боевиков-стрелялок, Фрица Ланга и Орсона Уэллса.

На первый взгляд «Просто кровь» может показаться скорее фильмом о других фильмах, нежели чем-то еще, в их работе есть некоторый элемент внутрицевого формализма. Но Коэнов не интересуется просто переработка старых кинорецептов. Авторы «Просто крови» полагают, что зрители выросли на тех же фильмах, что и они сами, что мы, как и они, не понаслышке знакомы с традиционными приемами. Коэны не воспроизводят свои цитаты из старых триллеров механически, они используют наше общее знание условностей кино для комического эффекта. Есть в их фильме озорная, сатирическая острота — с какой-то дьявольской дерзостью эти юные фильмоделы используют свой киноинтеллект, чтобы сманить нас на путь жанрового мышления, а затем спустить пружину ловушки, швыр-

нув нас в сторону одновременно ужасным и смешным образом.

Простейшая геометрия фильма — треугольник в духе Джеймса М. Кейна: муж, жена, любовник. Муж, Джулиан Марти (Дэн Хедая), — унылый грек с воинственным лбом и раздвоенным подбородком, владелец аляповатого придорожного клуба под названием «Неоновый сапог». Один взгляд на Марти, который, кажется, рожден собирать пули, — и нам понятно, почему его жена Эбби (Фрэнсис Макдорманд) решает, что лучше сделать ноги, прежде чем она испробует на нем пистолет с перламутровой рукояткой, подаренный им на годовщину свадьбы. Рэй (Джон Гетц), манерный бармен, работающий на Марти, начинает отношения с Эбби вполне невинно, когда та просит помочь ей выехать. Почти неизбежно Эбби и Рэй заканчивают в ближайшем мотеле, где четвертый персонаж, неопрятный детектив по имени Виссер (М. Эммет Уолш), застаёт их *en flagrante* и передает Марти свое фотодоказательство («Я знаю, где есть такие в рамке») вместе с собственным скабрёзным пересказом происшедшего в спальне вечером, приводя в действие трагическую спираль событий.

Смотря «Просто кровь», изрядную долю удовольствия получаешь, наблюдая, как авторы ведут свой хитро закрученный сюжет шаг за шагом. Повествование в фильме никогда не ограничивается простой функцией в обычной детективной манере; здесь ничто не происходит, просто чтобы подтолкнуть интригу вперед. Все работает на элементарную идею фильма: в наших суждениях мы зависим от того, что говорят нам чувства и что чувства наши врут, что в реальной жизни мы никогда не знаем, что происходит. Коэны создали мир, в котором ничто не оказывается тем, чем представляется поначалу. Когда Марти видит фотографию Виссера, на которой Эбби и Рэй прильнули друг к другу в окровавленной постели, мы, как и Марти, полагаем, что наемный убий-

ца сделал свою работу и любовники мертвы. И лишь в следующей сцене, когда Рэй забредает в бар и обнаруживает тело Марти, мы узнаем, что фотография была ретуширована. В этом фильме труп — не всегда труп.

Любой персонаж «Просто крови» способен видеть лишь часть общей картины. У каждого героя — собственная точка зрения и свои предположения о том, что случилось и почему. Каждый поступает на основании предъявленных ему свидетельств. Но все ограничено собственной перспективой, и как раз то, чего они не знают и не видят со своего места, продолжает причинять им неприятности. Вся картина дается только зрителям. Но Козны не дают расслабиться. Стоит нам решить, что мы поняли фильм, как они швыряют нашу самонадеянность нам в лицо. Подобно персонажам, мы ошибаемся, доверяя тому, что видим.

Именно это наслоение точек зрения, переплетение четырех версий одних и тех же событий, каждая из которых усложняет и опровергает другие, и отличает «Просто кровь» от «Жара тела» Лоренса Касдана и прочего нео-нуара. Давненько низкобюджетный триллер не радовал таким нарративным великолепием. И если порой Козны, чересчур увлеченные собственной ловкостью, топят фильм в вычурных завитушках, их оправдывает жажда достать до печенок, удивить и обрадовать зрителя. «Просто кровь» подсказывает, что Козны — аномалия в независимом кино. Они не видят противоречий между искусством и развлечением. Впрочем, и больших эстетических открытий в «Просто крови» они не делают. В первую голову они развлекают.

Некоторые критики использовали эту сторону их работы, чтобы заклеить «Просто кровь» либо как независимый фильм с обычной голливудской начинкой, либо как очередное халтурное жанровое кино в глянцевой, эстетской облатке. Они пользуются доступностью как дубиной, чтобы с ее помощью втемашить в зрительские

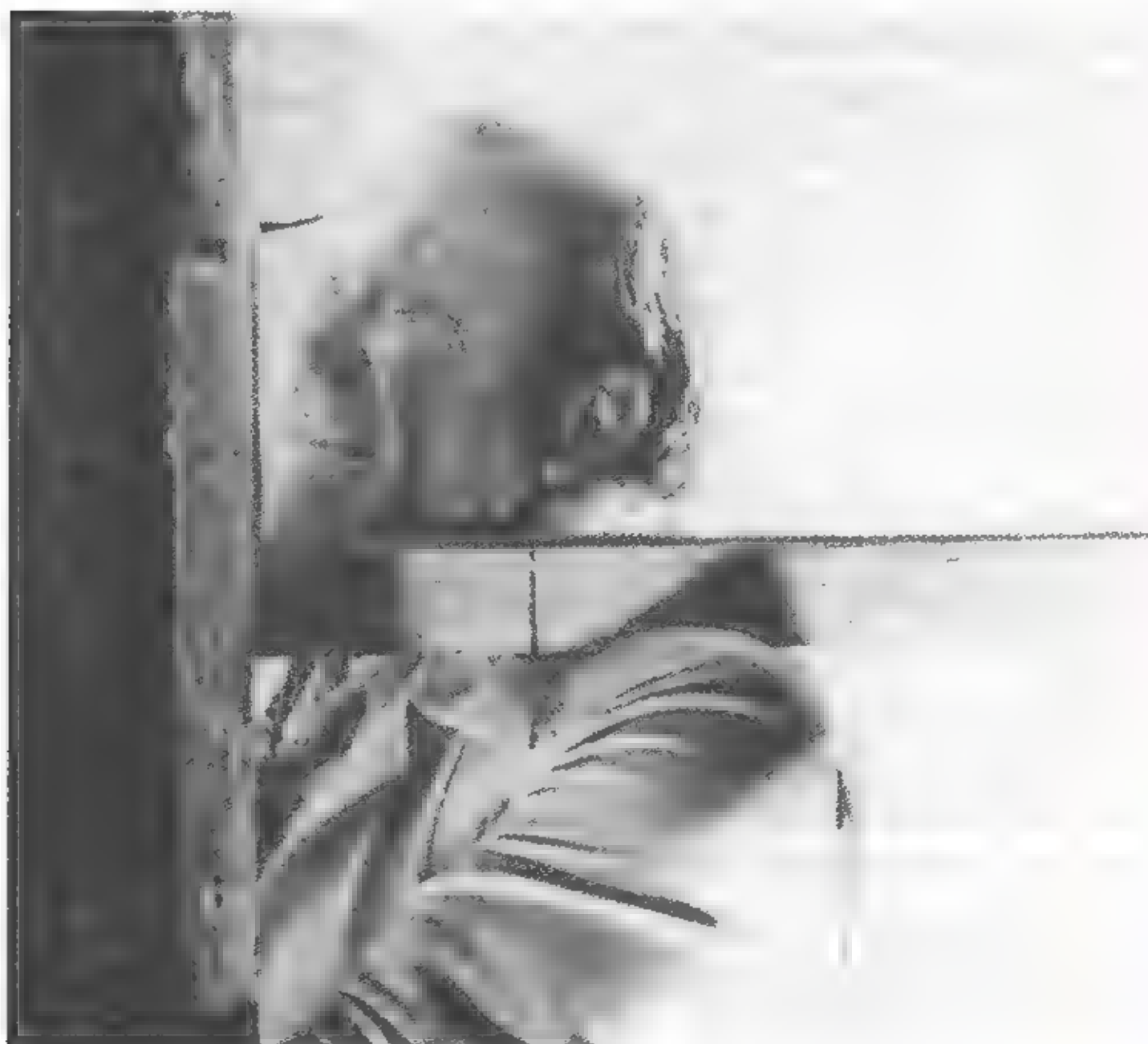
головы: то, что делает просмотр фильма приятным, то, что нравится публике, — это как раз то самое, что нарушает художественную чистоту. Следуя этой логике, «Просто кровь» не более чем кинопроба, ступенька в мир высоких студийных бюджетов.

Но именно коэновское умение развлекать, жажда покатаить зрителей с ветерком придают «Просто крови» оригинальность и свежесть. Фильм особенно удачен в качестве комедии. Козны создали стрёмный техасский мирок и зорко выпасают эксцентричные детали. Их юмор странен и сдержан, их персонажи изъясняются на скупом диалекте прерий, идеально аутентичном и вертлявом, как походка Хортон Фута с камешком в ботинке.

М. Эммет Уолш на потрепанном «фольксвагене»-«жуке» ползет по фильму в роли засаленного детектива. Он — южный аналог всех плохих полицейских и продажных сыщиков из забойных криминальных историй. Виссер красуется в просторном канареечном костюме, у него утроба прет наружу поверх ковбойской пряжки, он являет тип полоумного паразита, который в свободное время мучит щенков и прется. Уолш придает своему персонажу такую паршивую безнравственность, что с первого взгляда ясно: он продается по самой стоковой цене. Такая игра устанавливает новую планку для актеров, изображающих мерзавцев.

Дэн Хедая, играющий Марти, делает то, что не удается даже Уолшу: он показывает, как незамысловат его герой, и в то же время подчас заставляет нас ему сопереживать. Марти — вечный аутсайдер, которого всегда накалывают и никогда не понимают. Он даже говорит не как другие. Вместо того чтобы лениво тянуть слова, как все техасцы, он быстро выплевывает их с тугим северо-восточным акцентом, сжатым, как кулак. Он темноволос, смугл, его золотые цепи и рубашки европейского покроя находятся на другом краю шкалы «жалкости» по отношению к уолшевскому Виссеру, но их совместные сцены — лучшие в фильме.

А вот главные персонажи у Коэнов не так удачны: Джон Гетц и Фрэнсис Макдорманд слабы и безынтересны в роли Рэя и Эбби. В «Почтальон всегда звонит дважды» Фрэнк и Кора так хотели друг друга, что между ними словно искры проскакивали, их страсть была настолько взрывоопасной, что почти обязана была разрешиться насилием. В «Просто крови» между любовниками нет ничего похожего на этот сексуальный фейерверк; их роман еле теплится, и ни в одном из персонажей нет энергии, чтобы увлечь нас. Возможно, у Коэнов природный талант к созданию ярких злодеев. В любом случае в «Просто крови» симпатичных любовников переигрывают их отвратительные противники. Их маломощный контакт оставляет пустое, темное место в центре фильма.



Детектив корчится, когда по ту сторону окна его руку пронзает Эбби, убежденная, что на нее нападает ее муж Марти

Самое замечательное в «Просто крови» то, что фильм вполне убедителен и как комедия, и как триллер. Если Коэны чему-то научились у Хичкока, дух которого витает над картиной, как и над фильмами Брайана Де Пальмы, так это тому, что убийство может быть одновременно и трагичным и смешным. В «Просто крови», когда любовники стоят лицом к лицу и каждый из них уверен в виновности другого, вдруг откуда ни возьмись в кадр влетает скрученная газета и с тошнотворным шлепком ударяется в сетку двери между ними — этот момент так пугающе неожидан и точен одновременно, что в первую секунду даже неясно, вправду ли ты это видел. Когда смотришь «Просто кровь», начинаешь сомневаться даже в земле под ногами. Вот как они умеют.

Это интервью взято у Джоэла и Итана Коэнов и их оператора-постановщика Барри Зонненфельда в квартире в Верхнем Истсайте, на Манхэттене, в день широкой премьеры «Просто крови» в Нью-Йорке. Все трое были одеты неформально и перед началом возбужденно говорили, но не о премьере, а о предстоящем обеде в «Русской чайной», о суперагенте Сэме Конне¹ («Он что, правда есть „клинексы“?») и политике, определяющей, кто где сидит. Во время же интервью Коэны беспрестанно курили «Кэмел» из одной пачки, пересылая ее туда-сюда по стеклянному столу.

Давайте начнем с основ. Вы оба родились и выросли в Миннеаполисе?

ДЖОЭЛ КОЭН: Да. Мы оба выросли в Миннеаполисе, но около десяти лет наездами жили в Нью-Йорке. Я переехал туда, чтобы поступить в Нью-Йоркский

¹ Знаменитый в Голливуде и на Бродвее агент, представитель многих звезд, стоял у истоков агентства ICM - International Creative Management.

университет, и с тех пор особо в Миннеаполисе не жил, кроме одного года, когда мы собирали деньги на фильм. Мы там собрали довольно много, хотя часть денег была отсюда, из Нью-Джерси и Техаса.

ИТАН КОЭН: Я уехал из Миннеаполиса в Принстон — там я изучал философию, — а потом перебрался в Нью-Йорк.

Как вы интересовались съемками фильмов?

ДЖОЭЛ: Тут вообще два источника. В детстве мы сняли дикое количество фильмов на восемь миллиметров.

ИТАН: Удивительная была дрянь, даже по восьми-миллиметровым стандартам.

ДЖОЭЛ: Мы пересняли кучу плохих голливудских фильмов, которые видели по телевизору. Самыми успешными были римейки «Обнаженной жертвы» и «Совета и согласия» — фильмов, которые для начала вообще снимать не стоило. В то время мы не особо-то понимали основы кинопроизводства — не знали, что фильм можно физически монтировать, — так что мы просто бегали с камерой, монтируя все по ходу. Для сцен погони мы использовали настоящий параллельный монтаж. Мы снимали в одном месте, потом бежали в другое, снимали там, потом возвращались и снова снимали на первом.

А названия у фильмов были?

ДЖОЭЛ: Ну да. Римейк «Обнаженной жертвы» назывался «Зеймерс в Замбии» — парня, игравшего вместо Корнела Уайлда, обозвали Зеймерсом. В этом фильме были очень странные спецэффекты. У нас был настоящий парашютный прыжок: сперва кадр с пролетающим сверху самолетом, потом кукла, потом крупный план парня на фоне простыни, касающегося земли.

ИТАН: Мы там опухли ждать, чтобы самолет пролетел. Никаких воздушных путей и близко не было.

Звучит весьма замысловато.

ДЖОЭЛ: Ничего такого на самом деле. Сляпано было кое-как. Хотя с «Советом и согласием» было интересно, потому что на момент создания мы не видели ни оригинального фильма, ни книги. Просто услышали историю от нашего друга, нам она понравилась, и мы пересняли ее, вообще не прибегая к оригинальному материалу.

Когда вы наконец увидели оригинал, что вам понравилось больше, своя версия или их?

ИТАН: Ну, мы большие фанаты Дона Мюррея, так что мне нравится оригинал.

ДЖОЭЛ: Да, парни вроде Дона Мюррея и ранние звезды Диснея вроде Дина Джонса и Джима Хаттона — наши любимцы. Ну и Курт Рассел.

Похоже, фильмов по телевизору вы видели много.

ИТАН: Ну да, все эти фильмы про Тарзана, мышечное кино со Стивом Ривзом. Как там назывался закос под Тарзана с Джонни Шеффилдом?

ДЖОЭЛ: «Бумба из джунглей». Их объявлял... как бишь его?

ИТАН: Энди Девайн.

ДЖОЭЛ: Ага, была у него эта, «Банда Энди».

ИТАН: Но фишка не в «Бумбе», а в сериале про Индию под названием «Рамар». А «Нью-йоркские приключения Тарзана» видели? Один из лучших. А Тарзаны шестидесятых были довольно странные.

ДЖОЭЛ: Фильмы вроде «Боинг-Боинг» нас тоже вдохновляли. Мы обожали кино вроде «Женщины в ме-

хах» и «Большого дела», фильмы с Бобом Хоупом, с Джерри Льюисом, все с Тони Кертисом, «Интимный разговор»... старались смотреть всё, где играла Дорис Дэй. Вот важные для нас фильмы. Я, кстати, видел недавно «Интимный разговор». Невероятный сюр.

ИТАН: Это такая дикая, деревянная эстетика, которая больше никого не волнует. В этом смысле «Доклад Чэпмена» тоже прекрасен.

ДЖОЭЛ: Теперь эти фильмы превратились в тележвачку.

Внешний вид этих фильмов как-то связан с вашим решением снимать «Просто кровь» в цвете? Он похож на нуар, а их обычно снимают на черно-белую пленку.

ДЖОЭЛ: У нас было серьезное практическое соображение. Поскольку мы снимали фильм независимо и без прокатчиков, было как-то стремновато снимать черно-белый фильм. Но мы не считали это большой жертвой. Нам хотелось сделать мрачный фильм, мы не хотели, чтобы он был ярким вроде...

ИТАН: ...вроде «Женщины в мехах», например.

ДЖОЭЛ: Точно. О чем мы договорились на раннем этапе, это чтобы цветные элементы в кадре были источниками света, насколько это возможно, вроде всякого там неона и рекламы пива, так чтобы остальная часть кадра была темной. Таким манером фильм должен был быть цветным, но не пестрым.

БАРРИ ЗОННЕНФЕЛЬД: Думаю, мы боялись, что, если снимем на ч/б, фильм покажется слишком «независимым», слишком низкобюджетным.

ИТАН: Ну да. Мы хотели постараться выдать его за настоящее кино.

Фильм ведь за это критиковали.

ДЖОЭЛ: Ага, один критик сказал, что у него «сердце витрины „Блумингдейла“ и душа резюме». Я был в восторге от рецензии.

ИТАН: Фильм развлекательный, без всякой балды. Если вы хотите чего-то другого, наверное, у вас есть основание жаловаться.

ДЖОЭЛ: Но в смысле независимости дальше «Просто крови» уже некуда. Он целиком сделан без Голливуда. Больше того, мы сняли его вообще без участия каких-либо известных компаний. В отсутствии независимости фильм обвинить невозможно. Он сделан людьми, не имевшими опыта в производстве полнометражного кино — ни в Голливуде, ни где-либо еще.

БАРРИ: Хотя под «независимым кино» тот автор имел в виду арт-хаус. Мы же намеревались снять не арт-хаус, а малобюджетный развлекательный фильм.

Вы считаете себя как-то связанными с другими независимыми режиссерами и их работами?

ИТАН: То независимое кино, которые мы смотрим, на самом деле не совсем авангард. Мне из независимых режиссеров нравится Джон Сэйлес. Я не видел его нового фильма, но мне нравится то, что делает Алан Рудольф. Он снимает фильмы для студий, вроде «Гастролей» или «Вымирающего вида», а потом идет и самостоятельно снимает для себя за 800 тысяч долларов.

ДЖОЭЛ: А мне еще нравятся независимые низкобюджетные фильмы ужасов. Это картины для массовой аудитории, но сняты независимо. Я работал со многими, кто так делает, например с Сэмом Рэйми. К независимым режиссерам подобного рода мы как-то ближе, чем к более авангардным авторам. Хотя мне понрав



Пока Рэй и Эбби спят, детектив делает снимок, который потом обрабатывает, чтобы убедить Марти, будто прикончил их обоих

вился «Страннее рая», который, мне кажется, ближе к авангарду, чем мы.

ИТАН: Я думаю, есть место для самого разного независимого кино. И когда кто-нибудь делает успешный фильм, не важно, какого рода, — это хорошо для всех.

Я думаю, искусство и развлечение обычно противопоставляют.

ДЖОЭЛ: Я этого различия никогда не догонял. Если кто-нибудь начинает снимать кино, которое не предназначено в первую очередь для развлечения, то я вообще ни хера не понимаю, чем они заняты. Вот не понимаю. Вообще смысла не вижу. Как там Раймонд Чандлер сказал? «Всякое хорошее искусство — развлечение, и всякий, кто считает по-другому, — напыщенный болван и новичок в искусстве жить».

Некоторые усмотрели в «Просто крови» ловкий маневр с целью заявить о себе и начать карьеру на поприще популярного кино.

ИТАН: Они ошибаются. Мы сняли фильм, потому что хотели его снять, а не в качестве ступеньки на пути к чему-то еще. И мы предпочли бы и дальше снимать подобные фильмы самостоятельно.

ДЖОЭЛ: Кто-то в журнале «Филм коммент» сказал, что «Просто кровь» — это «вызывающе новый Голливуд». Мы хотели снять этот фильм, и способ, которым мы это сделали, был единственно возможным. С самого начала основным соображением было желание, чтобы нас оставили в покое, чтобы никто не говорил нам, что делать. То, как финансировался фильм, дало нам это право.

Когда вы оба еще ходили в колледж, вы вместе написали несколько полнометражных сценариев. Что это были за сценарии?

ДЖОЭЛ: Первый назывался «От берега до берега». Мы с ним так ничего и не сделали. Это была такая эксцентрическая комедия.

ИТАН: Там было двадцать восемь Эйнштейнов. Красный Китай клонировал Альберта Эйнштейна.

ДЖОЭЛ: Потом нас нанял один продюсер — написать сценарий по синопсису, который у него был. Но его так и не сняли. Потом Сэм Рэйми, с которым я работал над «Зловещими мертвецами», нанял нас, чтобы мы с ним написали нечто под названием «Азбука убийства». Он только что закончен. И с ним же мы сейчас пишем одну вещь, которую собираемся снимать с Итаном.

На каких фильмах вы работали до «Просто крови»?

ДЖОЭЛ: Я был ассистентом по монтажу на мало-бюджетных фильмах ужасов, например «Не убоюсь зла». Был еще один, с которого меня вообще уволили, под названием «Ночной кошмар», он тут прошел потихоньку в Нью-Йорке. Ну и «Зловещие мертвецы». Вот единственные три полнометражки, на которых я работал. Самое прикольное — это были «Мертвецы». Многие вещи в нашем фильме, вроде камеры, приближающейся по газону, придумал Рэйми, который вообще любит съемку дрожащими руками.

Как вы взаимодействуете, когда пишете вдвоем?

ДЖОЭЛ: Печатает всегда он. Мы просто сидим вместе и придумываем все от начала до конца. Мы не разбиваем все на сцены и не делим их между собой. Все от начала до конца мы обсуждаем вместе.

БАРРИ: Они много ходят. И постоянно дымят.

Как вы определили, что Джоэл будет режиссером, а Итан — продюсером?

ИТАН: Мы подбросили монету... в смысле подбросили монету.

ДЖОЭЛ: Типовой ответ в том, что я выше его, так что мне достается режиссерское кресло.

ИТАН: Да, вся разница определяется преимуществом в три дюйма в длине рук.

ДЖОЭЛ: Если честно, то титры в фильме не отображают всей глубины нашего сотрудничества. Я сделал много всего продюсерского, а Итан много чего срежиссировал. Не было четко проведенной границы. На самом деле наше взаимодействие было очень подвижным. Я думаю, оба мы примерно одинаково отвечаем за все стороны фильма.

ИТАН: Хотя на площадке Джоэл определенно режиссер. Он там главный.

ДЖОЭЛ: Ну да, я работал с актерами и все такое. Но что касается сценария и постановки, вплоть до малейших деталей и включая глобальные эстетические решения, — это все совместно.

Кто ставит сцены?

ДЖОЭЛ: Вот тут все вообще расплывчато. Когда мы писали сценарий, мы сразу интерпретировали его как режиссеры. В смысле как мы хотим, чтобы фильм выглядел, вплоть до отдельных кадров и того, что именно мы хотели бы показать, — это все решалось в процессе написания. А еще перед началом съемок Итан, Барри и я вместе нарисовали раскадровки.

ИТАН: Ну и в начале каждого съемочного дня мы втроем и помреж завтракали у Дэнни (особое меню «Большого шлема»), пробегались по сценам на сегодня и обсуждали свет.

ДЖОЭЛ: На площадке мы все расставляли и смотрели в видоискатель. Иногда Барри приходило что-то в голову, или Итан придумывал что-то еще, и мы пробовали. Мы могли себе это позволить, поскольку проделали много предварительной работы.

БАРРИ: А еще на площадке мы пытались мучить друг друга. Например, я не разрешал курить...

ИТАН: «Это портит картинку». (Смеется.)

БАРРИ: ...что означало, что на площадке всегда был только один из них, потому что второй отбегал перекурить.

Атмосфера фильма выдает влияние крутых детективных романов. Много вы этого добра прочли?

ДЖОЭЛ: Шесть или семь лет назад мы прочли всего Кейна, когда вышли эти покетбуки. А еще Чандлера и Хэммета. Мы также проглотили кучу статей о Кейне.

ИТАН: Кейн имеет больше отношения к этой истории, чем Чандлер или Хэммет. Они писали расследования, детективы.

ДЖОЭЛ: Мы всегда считали, что в Нижней библиотеке Колумбийского университета, где над колоннами в камне высечены имена — Аристотель, Геродот, Вергилий, — четвертым должно быть имя Кейна.

ИТАН: Кейн в своих работах обычно имел дело с тремя великими темами: оперой, греческими закусокными и страховым бизнесом.

ДЖОЭЛ: И мы полагали, что это величайшие темы литературы двадцатого века.

Рогоносец Марти, кажется, позаимствован прямоком из Кейна.

ИТАН: Так и есть, только он не такой веселый и жизнерадостный.

ДЖОЭЛ: Обычно это сальные мужланы с гитарами, а Марти, конечно, не такой. Но — да, он оттуда.

Почему действие происходит в Техасе?

ДЖОЭЛ: Там погода хорошая. И нам показалось, что это подходящее место для истории про убийство из-за страсти. А еще Техас обычно вызывает сильные чувства, на которых мы решили попытаться сыграть.

ИТАН: Опять же в классическом нуаре вполне урбанистическая атмосфера, а нам хотелось сделать по-другому.

Вы вообще намеренно создавали атмосферу нуара?

ДЖОЭЛ: Да нет, в общем. Мы не хотели делать фильм про жалюзи.

ИТАН: Когда «Просто кровь» называют нуаром, они правы в том, что мы любим те же истории, что и те, кто снимал такие фильмы. Мы хотели воспроизвести источник, из которого вышли те картины, а не сами картины.

ДЖОЭЛ: «Просто кровь» использует условности кино, чтобы рассказать историю. В этом смысле он — фильм о фильмах, но не в большей степени, чем любое другое кино, которое использует свою среду, зная, что существует история фильмов до него.

Как вам удалось сохранить в вашей истории это тонкое равновесие между комическими и пугающими элементами?

ДЖОЭЛ: Я думаю, это идет от Чандлера, Хэммета и Кейна. Темы повествования там были мрачными, но тон бодрый. Они движутся в очень быстром темпе. Они забавны...

ИТАН: ...они безумно оптимистичны...

ДЖОЭЛ: ...что спасает истории от мрачности. Нам не хотелось, чтобы фильм был мрачным. Там много сцен насилия и много крови, но я не думаю, что фильм мрачен.

ИТАН: У нас нет формулы, позволяющей уравнивать кровь и гэги. Но есть контраст между самой историей и подходом к ней рассказчика.

ДЖОЭЛ: Мы здорово позабавились, обрамляя весь фильм рассуждениями этого неотесанного детектива «за жизнь». Нам они показались смешными, но вдобавок они имеют прямое отношение к истории. Это не просто шутки-смеха ради.

ИТАН: Легко думать, что мы вознамерились пародировать форму нуара, потому что, с одной стороны, это триллер, а с другой — он смешной. Но фильм определенно должен работать как триллер, и я не думаю, что он смог бы одновременно работать как пародия.

ДЖОЭЛ: Триллеры без юмора — «Парк Горького», «Несмотря ни на что» — скучные и плоские. Они слишком серьезно к себе относятся, и это подрывает всю прелесть фильмов. На самом деле мы не думали о том, как бы сделать ситуации в фильме смешными. Мы скорее размышляли так: «Ну, это будет страшно» и «А забавно будет, если персонаж поведет себя вот так!»

Готовясь к съемкам «Просто крови», смотрели ли вы другие фильмы, чтобы взять их за образец?

ДЖОЭЛ: Одним из фильмов, на которые мы с Барри пошли, прежде чем начать снимать, чтобы выяснить, какой визуальный стиль мы хотим для фильма, освещение и все такое, был «Конформист». А еще мы сходили на «Третьего человека».

БАРРИ: Это забавно, потому что я читал, как Ричард Клайн [оператор-постановщик] и Ларри Касдан ходили на те же самые два фильма, прежде чем снять «Жар тела».

ДЖОЭЛ: И у них получилась совсем другая картинка. Мы хотели по-настоящему четкую картинку, похожую на то, чего добился Витторио Стораро в «Конформисте». А у них в «Жаре тела» получилось передержанное изображение с ореолами и светом, затекающим в окна. Может, копия им попалась такая плохая.

ИТАН: Еще мы большие фанаты Робби Мюллера, особенно «Американского друга», которого видели не один раз. Так что исходных точек много. На самом деле мы просто хотели, чтобы фокус был.

Вы намерены оставить распределение ролей как оно сейчас есть, чтобы Джоэл ставил, а Итан продюсировал, или вы хотите в следующий раз поменяться?

ИТАН: Наверное, оставим все как есть. (Джоэлу.) В следующий раз надо сделать титры как в «Боинг-Боинг» [где, чтобы успокоить эго главных исполнителей, имена Джерри Льюиса и Тони Кертиса вращались вокруг общей оси].

ДЖОЭЛ: Мы думаем, в следующий раз у нас будет написано «Что-то там Итана и Джоэла Коэнов».

ИТАН: Не, мне нравится «Итан Коэн представляет фильм брата Джоэла».

И вы бы хотели дальше работать вместе?

ДЖОЭЛ: О да! Даже втроем, на самом деле. Бывает, когда сотрудничество по-настоящему плодотворно. Один такой случай — с Сэмом Рэйми, с которым мы надеемся продолжить работу над новыми фильмами. Другой случай — с Барри.

После успеха, который вам принесла «Просто кровь», к вам уже потянулись студии с предложениями?

ДЖОЭЛ: Ну, говорят-то с нами много, но мы пока не знаем, к чему оно все. Стоит неделю провести в Голливуде! (Смеется.) Звонили тут нам некоторые. Но мы бы хотели и дальше работать как можно независимее. Не обязательно независимо от голливудского аппарата распространения — сложно найти что-то лучше, когда хочешь, чтобы твой фильм вышел на массовый рынок. Но что касается самого производства, там приходится идти на серьезные уступки. Конечно, многим фильмам нужно больше денег, чем «Просто крови», чтобы сделать их как следует. Но с нами разница в том, что, хотя для следующего фильма нам может понадобиться больше



Итан (слева) и Джоэл Коэны в середине 80-х на фоне дороги, неотъемлемой части первых двух коэновских фильмов: «Просто кровь» и «Воспитывая Аризону»

денег, чем для «Просто крови», нет и речи о тех бюджетах, с которыми привыкли работать студии. Мы сделали фильм за полтора миллиона, и для меня три-четыре миллиона долларов — невероятное количество денег, чтобы снять кино. А их можно собрать, не связываясь со студиями.

ИТАН: Мораль такова, что, даже если «Просто кровь» хорошо пойдет в прокате, нас греет идея делать еще один малобюджетный фильм.

ДЖОЭЛ: Вот именно. Мы не боимся снимать за дешево.

Джоэл и Итан Коэны

Эрик Брайтбарт

Братья Коэн хорошо проводят время. Почему бы нет? Их первый фильм «Просто кровь», поставленный Джоэлом, спродюсированный Итаном по сценарию Джоэла с Итаном, начал прокат хорошими сборами и приветствиями критики на грани массовой истерии. Сравнения с Альфредом Хичкоком и Орсоном Уэллсом Коэнам не досаждают, но не потому, что критики не стараются, — один из них назвал «Просто кровь» лучшим фильмом со времен «Гражданина Кейна». Может, «Просто кровь» и открыл двери в волшебное королевство, но братья Коэн пока не готовы туда ринуться.

— Честно говоря, мне кажется, что история вокруг фильма непропорционально раздута, — говорит Джоэл. — Тут во многом дело в моменте. Все кому не лень шли смотреть «Полицейского из Беверли-Хиллз». Журналисты устали о нем писать и жаждали чего-то еще. Похоже, этим чем-то оказались мы. Теперь они рецензируют рецензии друг друга. Давайте признаем: это всего лишь фильм в ряду прочих.

— Выносить известность почти так же трудно, как искать деньги, — полушутя говорит Итан. — Аж из журнала «Пипл» звонят, чтобы написать про нас историю, — можете представить? — Жестикулируя, он демонстрирует квартиру в Верхнем Вест-Сайде, больше подходящую паре аспирантов, чем голливудским мини-магнатам. — Историю не написали, но это заставило Джоэла вымыть ванную. — Он с гордостью демонстрирует кафельный пол, достаточно чистый, чтобы... ступать по нему.

Хотя Коэны выглядят и действуют как независимые кинематографисты — Джоэл посещал студенческую киношколу в Нью-Йоркском университете, Итан изучал философию в Принстоне, — их явная преданность кинематографической школе боевиков-ужасников должна напомнить нам, что термин «независимое кино» всегда охватывал не только общественно активные или авангардные фильмы. Он включает братьев Корман — Джина и Роджера, — а также братьев Кучар и братьев Мекас.

— Если мы считаем себя частью независимого кинодвижения, — говорит Джоэл, — это независимое кинодвижение, которое включает «Зловещих мертвецов», «Рассвет мертвецов» или «Хеллоуин» — не авангардные или экспериментальные картины, а фильмы вполне коммерческие и работающие в заданном жанре.

«Просто кровь» уверенно принадлежит к этой традиции, но мастерство, с которым фильм исполнен, способно потрясти само по себе.

Хотя фильмы вроде «Просто крови» не чужды Голливуду, Коэны никогда всерьез не думали продать сценарий студии.

— Мы знали, что его никто не купит, — особенно потому, что сами хотели его снять, — говорит Итан.

По своему опыту в качестве ассистента по монтажу и сценариста малобюджетных полнометражек Джоэл знал, что им понадобится не меньше миллиона долларов, чтобы снять фильм так, как они хотели, а миллион долларов — огромные деньги для продюсера и режиссера, не имеющих серьезного послужного списка. Или нет?

— Месяцев пять мы буксовали на месте, — говорит Джоэл, — но мы делали шаг за шагом. Первым делом нужно было найти юриста — и мы поговорили со множеством юристов. Поскольку первая консультация обычно бесплатная, мы не останавливались и получили в про-



«Я не боюсь тебя, Марти». Эбби открывает огонь по невидимому противнику, не подозревая, кого она сейчас убивает

цессе массу советов, пока не нашли того, который понравился нам обоим — и который согласился подождать второй половины гонорара. Он организовал товарищество с ограниченной ответственностью.

Затем Коэны отправились в свой родной Миннеаполис (оба их родителя преподают в колледже), не потому, что там они знали много людей с деньгами, но потому, что они знали: будет куда проще начать в Миннеаполисе, ведь быть местными парнями кое-что значит.

Кое-что оно значило для Дэниэла Бакейлера, инвестора, ставшего исполнительным продюсером фильма и помогшего Коэнам собрать большую часть денег, представляя их другим потенциальным вкладчикам. Коэны состряпали двухминутный трейлер, рассудив, что будет проще убедить людей при помощи блестящего, стильного кусочка фильма.

— А вот тут-то мы прокололись, — говорит Джоэл. — Мы не могли заставить их прийти в просмотро-

вый зал и смотреть проекцию с тридцати пяти миллиметров, так что мы перевели его в шестнадцать миллиметров, нашли проектор и возили трейлер по домам или офисам. Мы решили, что так им будет труднее от нас отделаться. Мы ходили повсюду — по боулингам, автосвалкам, банкам. Я бы сказал, что мы посетили как минимум по двадцать человек на каждого, кто дал нам денег.

Иногда их визиты «на дом» не обходились без подводных камней. Однажды, сворачивая к дому перспективного потенциального инвестора, машина Коэнов протаранила его кадиллак.

— Мы кратко обсудили, сообщать ли ему об этом до или после просьбы о деньгах, — вспоминает Джоэл.

Итан вспоминает, что это был очень короткий разговор.

— Мы решили сделать это после, так что он уже отшил нас, когда мы сказали ему про машину.

Одна из положительных сторон товарищества с ограниченной ответственностью для съемок фильма — это то, что инвесторы не могут определять, каким именно будет фильм. Коэны обнаружили, что большинство их потенциальных инвесторов это вообще не волновало.

— Многие сказали, что не знают ничего о фильмах и сценариях, так зачем им читать его, — говорит Итан. — Их только интересовало, хорошая это сделка или нет и не будут ли они в итоге выглядеть глупо.

Хотя один инвестор захотел прочесть сценарий.

— Он был урологом, — сказал Джоэл. — Когда мы получили сценарий обратно, он был весь в крови.

Когда примерно половина денег была собрана, дело пошло легче, но они не могли успокаиваться.

— Надо действительно этого хотеть, — говорит Итан, — потому что в процессе у вас будет полно возможностей поднять лапки и сказать: «Слушай, зачем я это делаю?»

Когда такое случалось, у одного из братьев обычно был ответ.

Коэны не испытали особых трудностей, впервые выходя на съемочную площадку.

— Мне кажется, техническая сторона кинопроизводства здорово переоценена, — невозмутимо говорит Джоэл сквозь сигаретное марево.

— У нас было что-то вроде заговора самозванцев, — добавляет Итан. — Хотя мы не знали всего, мы знали, что остальные тоже всего не знают. Так что мы выручали друг друга.

Еще у них было четкое представление о фильме, который они собирались снимать. Помимо нескольких побочных линий, выброшенных в монтажной комнате, «Просто кровь» на экране весьма близка к сценарию и раскадровкам.

Впрочем, даже когда фильм был готов, Коэны оказались перед последним препятствием на пути независимого кино — продажей фильма. Трудно это представить (учитывая то, как приняли фильм критики и публика), но «Просто кровь» отвергали практически все крупные прокатчики то как слишком кровавый, то как слишком простой или по обеим причинам сразу. В конце концов его пригрела маленькая независимая компания «Серкл», заплатившая за фильм один из самых больших авансов за всю историю американского независимого кино.

Успех «Просто крови» привел Голливуд, со множеством сценариев и предложениями работы, к порогу Коэнов, но пока они планируют снимать сами.

— Мы работаем над сценарием комедии, — говорит Итан, — где несколько больше диалогов, чем в «Просто крови» — фильма, где каждый наступает друг другу на реплики.

Так что пока ножи и пистолеты убраны в стол.

Хотя за них поднимают бокалы в Голливуде и Нью-Йорке, их слава еще не достигла Миннеаполиса.

— Мы устроили показ фильма для наших инвесторов, — говорит Джоэл, — и я думаю, большинство из них мало что в нем поняли. Впрочем, многие были с детьми, и дети сообщили им, что фильм в порядке.

Что касается их собственных родителей...

— Они не слишком-то радовались, что мы занялись кинопроизводством, но потом смирились. Они тут звонили сказать, что пропустили нас в утренних новостях, но что какие-то их друзья все записали и едут к ним на ланч, чтобы посмотреть вместе.

Наши сыновья снимают кино. Орсон Уэллс никогда не проводил время так хорошо.

Волна преступности

«Variety»

«Волна преступности» — шумная, дурашливая, мультяшная комедия, скроенная по лекалам «Аэроплана». Кино ни о чем особенном, кроме как о неослабевающей агрессивности человека по отношению к своим соотечественникам; смешные места собраны в пучки, а не распределены по фильму, и конечным результатом оказывается скорее тихое удовольствие публики, нежели устойчивый гогот.

Первоначально заявленный как «Азбука убийства» (окончательное название в США — «Разбитые сердца и носы», а «Волна преступности» используется за рубежом), фильм обрамлен предстоящей казнью туповатого специалиста по охранам системам Рида Бирни. В конце действие возвращается туда, где все началось, — в исключительно опасный район в центре Детройта.

Сценаристы Джоэл и Итан Коэны («Просто кровь») и Сэм Рэйми («Зловещие мертвецы»), который также режиссировал, быстро сколачивают пеструю команду персонажей, включая странного установщика систем безопасности Хамида Дэну и Эдварда Прессмана (исполнительного продюсера), несносную жену последнего, Луизу Лассер, альфонса Брюса Кэмпбелла, преследующего милашку Шери Дж. Уилсон, и Бирни, который неумело пытается спасти Уилсон от Кэмпбелла.

Лучше всех, впрочем, громила Пол Л. Смит и неряха Брайон Джеймс в роли двух дератизаторов, перекинувшихся с крыс на людей.

Значительный процент юмора в картине вытекает из маниакальной погони Смита за добычей. Смеясь с угро-

жающим наслаждением и демонстрируя радостно-зверский трудовой энтузиазм, Смит атакует все, что шевелится, и показывает на удивление приятную комическую игру, которая в одиночку держит фильм на плаву.

Кино производит впечатление скорее раскадрованного, чем срежиссированного, и, несмотря на то что все хорошо отработали, фильм выглядит довольно дешево, и его воздействие испаряется сразу же после финального затемнения. Впрочем, смешных моментов достаточно, чтобы сделать фильм приемлемо забавным зрелищем.

Волна преступности

Стив Дженкинс

Детройт. Пока машина, набитая монашками, несется через город, Вик Аякс, ожидающий казни в федеральной тюрьме Хадсакера, заявляет о своей невинности и вспоминает события, приведшие к его теперешнему затруднительному положению... Вик занимается установкой охранных систем для фирмы «Одегард—Тренд». Узнав, что Дональд Одегард намерен продать их бизнес злобному Ренальдо, Эрнест Тренд нанимает пару дератизаторов, Фарона Краша и Артура Коддиша, чтобы убить своего партнера. Дератизаторы справляются с контрактом, но их машина смерти впоследствии убивает и Тренда. Той же ночью в шикарном клубе «Риальто» Вик вступает в конфликт с Ренальдо из-за Нэнси, с которой он в тот день познакомился и которой увлекся. Ренальдо уходит с другой женщиной, а безденежные Вик с Нэнси, после того как продули танцевальный конкурс, моют посуду, чтобы расплатиться по счету. На назойливую жену Тренда тем временем нападает Фарон, которого она видела выносящим один из трупов из офиса ее мужа. Человек, пришедший к ней на помощь, падает из окна, и затем его переезжает насмерть Артур, ведущий дератизаторский фургон. Вик и Нэнси возвращаются в тот момент, когда Артур втаскивает покойника в многоквартирный дом, где живет и Нэнси. Фарон преследует Хелену до демонстрационного зала «Одегарда—Тренда», но ей удастся ускользнуть; Артур ловит Нэнси, но удирает на машине с трупом в качестве пассажира. Следует яростная погоня, где Вик и Артур выясняют отношения на крышах мчащихся машин. В ито-



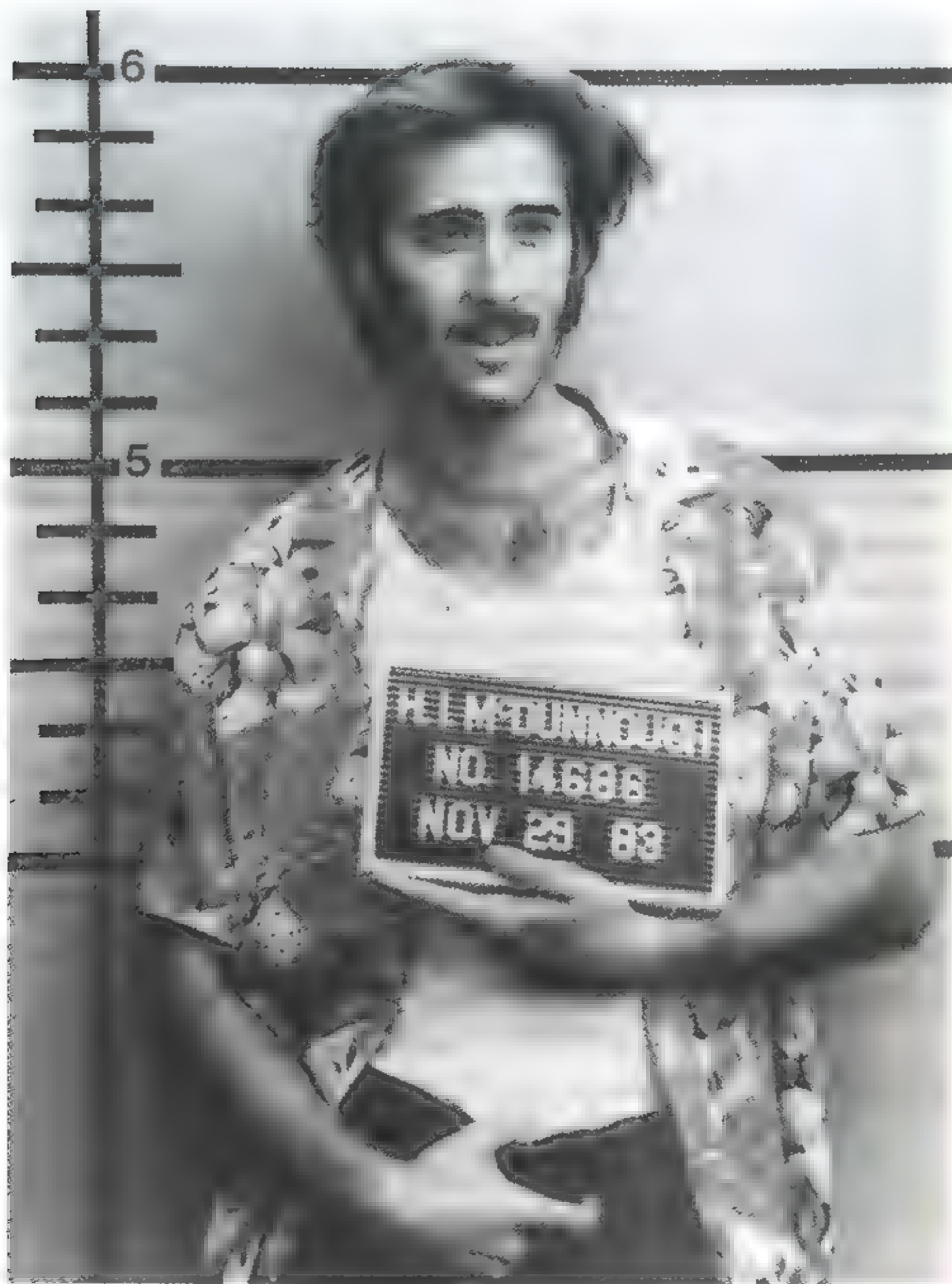
Маниакальные истребители вредителей (Брайон Джеймс, слева, и Пол Л. Смит) в «Волне преступности», которые «убивают все размеры» — и все виды, включая людей

ге фургон дератизаторов уничтожен, а машина Нэнси рискованно устроилась на краешке моста через реку. Вновь появляется Фарон, но в конце концов Вик и Нэнси отправляют его в реку. Вик тоже оказывается в воде, а Нэнси благополучно вылезает оттуда... Нэнси прибывает в тюрьму (она исчезла, и ее подобрала монашки) и, нарушая свой обет молчания, подтверждает историю Вика и спасает его жизнь. Они женятся. Хелена между тем оказывается в ящике в Парагвае.

Как совместное детище Сэма Рэйми, режиссера «Зловещих мертвецов», и Джоэла и Итана Кознов, ответственных за «Просто кровь», «Волна преступности», к сожалению, доказывает, что целое может быть меньше, чем потенциальная сумма его частей. Вклад того и других вполне очевиден: неистовая комиксовая энергия «Зловещих мертвецов», соединенная с несколько более тонким и мрачным юмористическим бесчинством «Просто крови». Но результат откровенно неудовлетворительный. Попытка приблизительно воссоздать атмосфе-

ру нуара («История происходит в наши дни, но атмосфера напоминает конец сороковых», как выразился Рэйми) странно смотрится, скажем, рядом с маниакальными образами двух дератизаторов (кстати, предвосхитивших то, как Скорсезе использовал Чича и Чонга в «После работы»), которым попросту позволено выйти за всякие рамки, так чтобы безошибочно указать беспешное, всеядное чувство юмора в сценарии. Юмор этот слишком часто подается на банальном и очевидном уровне — не способный к ухаживаниям Вик читает книжку, озаглавленную «Как говорить с девушками», затем ошибка усугубляется ненужным и несмешным подчеркиванием, как в случае с выстрелами, сопровождающими остроумные реплики Ренальдо, которые он отпускает в клубе «Риальто». Продолжительная погоня, приводящая вспоминаемые героем события к кульминации, определенно напоминает произвольное подведение итогов. Иногда «Волне преступности» удастся взять ту подлинно безумную ноту, к которой она так судорожно стремится: Фарон, преследующий Хелену через последовательные двери разных цветов — «Зал защиты: безопаснейшее место мира» — в демонстрационном зале «Одегарда-Тренда»; обращение полицейского к маленькому мальчику, вытаскивающему тело из лифта: «Где ты взял черного, Бутч?» Но эти моменты лишь намекают на фильм, который Рэйми в конечном счете не смог создать.

RAISING ARIZONA



ВОСПИТЫВАЯ АРИЗОНУ

Воспитывая Аризону

«Variety»

Не много есть фильмов, где человека взрывают ручной гранатой для комического эффекта, но «Воспитывая Аризону» как раз такой фильм. Кино — извращенный взгляд братьев Коэн на семейное воспитание в центральных штатах и, отличаясь стилистически от их дебютной работы, «Просто кровь», полно того же причудливого юмора и бредовых ситуаций. Наверняка «Воспитывая Аризону» придется по душе не всем, но фильм достаточно свеж, чтобы найти преданных почитателей при умелом обращении.

Не исключено, что другого фильма, подобного «Воспитывая Аризону», никогда не было, хотя «Экспроприатор» и «Правдивые истории»¹, возможно, ближе других к его великодушному взгляду на подбрюшье общества. Будучи написанным Джоэлом и Итаном Коэнами, снятый Джоэлом и спродюсированный Итаном, фильм описывает сюрреализм повседневной жизни. Персонажи здесь настолько странные, словно вышли из ночного телевизора, «желтых» газет, звонков на радио и богатого воображения.

Николас Кейдж и Холли Хантер — эксцентричная пара в центре событий. Кейдж, играющий Х. И. Макдону, — благонамеренный мелкий воришка, питающий слабость к кражам в ночных магазинах. Эдвина — по-

¹ «Экспроприатор» (*Repo Man*, 1984) — культовая киберпанк-комедия Алекса Кокса, в ролях Эмилио Эстевес и Гарри Дин Стэнтон. «Правдивые истории» (*True Stories*, 1986) — музыкальный фильм, поставленный Дэвидом Бирном, лидером группы *Talking Heads*.



Когда к Х. И. и Эд Макдонноу (Николас Кейдж и Холли Хантер) присоединяется похищенный ими младенец Натан Аризона-младший (Т. Дж. Кун), образуется полноценная ячейка общества

лицейский, так часто доставляющая его в тюрьму, что у них завязывается роман.

Эд и Х. И. вскоре понимают, что брак — не шоу «Оззи и Харриет», и, когда она узнает, что не может рожать или усыновлять детей, они предпринимают следующий логический шаг — крадут ребенка. Жертвами становятся мебельный магнат Натан Аризона (Трейд Уилсон) и его жена (Линн Дамин Китей), чьи новорожденные пятачки не сходят со страниц газет.

Когда Х. И. с Эд забирают ребенка, жизнь проще не становится, поскольку они сталкиваются с несколь-

кими моделями «семейной ячейки». Пара соседей рвется поменяться женами, а другой вариант — это безумные дружки Х. И. по тюрьме, Гейл (Джон Гудман) и Эвелл (Уильям Форсайт), совершившие подкоп и проторившие дорожку к его двери.

Обобщающе названные «Аризоны» представляют еще одно возможное направление для новой семьи.

Свободно нанизанный на закадровое повествование Кейджа, фильм «Воспитывая Аризону» настолько же расслаблен и бессвязен, насколько «Просто кровь» был подтянут и расчетлив. Хотя тут полно превосходных штрихов и приколов, последовательный рассказ часто не складывается.

Само сердце истории бороздит бешеный Байкер Апокалипсиса (Рэнделл «Текс» Кобб), враг всех семей. В качестве главного злодея фильма он образ слабый и невнятный, а игре Кобба не хватает остроты, чтобы персонаж хоть чем-то запомнился.

Хотя Кейдж и Хантер прекрасны в роли пары у моря в пустыне, «Воспитывая Аризону» щеголяет еще как минимум превосходной игрой Джона Гудмана в роли тюремного брата, который тоже хочет семью. Здесь, как и в «Правдивых историях», Гудман — редкость на экране. Он может транслировать дружелюбие и благожелательность, невзирая на идиотию. В итоге сцены с двумя братьями — самые живые и зрелищные во всей картине.

Как режиссер Коэн демонстрирует уверенный технический уровень (хотя, возможно, нижнего ракурса многовато), а красочная операторская работа Барри Зонненфельда обогащает текстуру декораций Джейн Маски.

Стив Дженкинс

Отбыв несколько сроков за кражи в ночных магазинах, Х. И. Макдонноу по кличке Хай¹ женится на работнице полиции Эдвине, регистрирующей арестованных. Счастливая жизнь пары — они живут в доме на колесах, Хай работает на металлообрабатывающем заводе — опрокинута, когда они обнаруживают, что не могут иметь детей. Впрочем, им удастся похитить Натана-мл., одного из пятерых близнецов, родившихся недавно у магната некрашеной мебели Натана Аризоны и его жены Флоренс. Семейную идиллию Хая и Эд вскоре нарушает прибытие его сбежавших сокамерников, Гейла и Эвелла, а еще Хаю не дает покоя видение Леонарда Смоллза, Одинокого Байкера Апокалипсиса, который, похоже, идет по следу беглецов. Хая и Эд посещает бригадир Хая, Глен, его жена Дот и их монструозные дети, и после диспута об обмене женами Хай теряет работу. Затем он грабит ночной магазин, втягивая Эд в последующую беспорядочную стрельбу и погоню. Он гонит Гейла и Эвелла, но они «не гонятся», хотят, чтобы он вместе с ними участвовал в задуманном ими ограблении банка. Пока Хай решает оставить Эд с ребенком, поскольку у него не хватает духу быть отцом, Одинокий Байкер говорит Натану, что найдет его сына за 50 тысяч долларов. Глен говорит Хаю, что знает, откуда ребенок, и грозитя настучать куда следует, если Хай не отдаст Натана-младшего Дот, которая жаждет еще одного. Затем Гейл и Эвелл забирают младенца, наме-

реваясь получить за него выкуп и ограбить банк. Хай, Эд и Одинокий Байкер вскоре устремляются за ними. Гейл и Эвелл благополучно грабят банк, но неосмотрительно оставляют Натана-мл. на месте преступления. Они становятся участниками автомобильной аварии с Хаем и Эд, которые затем узнают, что младенец у Одинокого Байкера. Хай дерется с Байкером, наконец ему удается взорвать врага его же гранатами. Эд и Хай возвращают Натана-мл. отцу и объявляют последнему, который понимает, что они похитители, что расстаются. Он уговаривает их отложить решение хотя бы на одну ночь. Хаю снится, как Гейл и Эвелл возвращаются в тюрьму, как Глен все-таки заявляет на него в полицию, как растет Натан-мл. и как пожилую пару, весьма похожую на них с Эд, навещают их дети и внуки...

В производственных заметках к «Воспитывая Аризону» Итан Коэн описывает фильм как «полную противоположность „Просто крови“... [который] был медленным и вдумчивым. Мы хотели попробовать что-то пободрее и полегкомысленнее». Однако в записках ни разу не упоминается «Волна преступности» Сэма Рэйми, которую Коэны написали вместе с ним и которая определенно послужила прообразом нового фильма в отношении как темпа, так и тона. К сожалению, «Волна преступности» жертвует всякой многозначительностью юмора в пользу неистовой всеядности, и, хотя «Воспитывая Аризону» гораздо продуманнее и бесконечно смешнее, в конечном счете и он страдает от некоторого перебора. Взять, к примеру, сбежавших заключенных, Гейла и Эвелла, представляющих собой единственный непосредственный отголосок «Волны преступности» (последняя включала пару комических дератизаторов-убийц). Буквально и великолепно они извергаются на сцену, с воплями вылезая из земли рядом с тюрьмой, сопровождаемые дождем и громом. Сцена пугающе дикая, но удержать или, что важнее, поднять эту планку оказывается нелегко.

¹ Инициалы H. I. складываются в неформальное приветствие «hi».

Впоследствии дуэту, а особенно Гейлу, достается несколько превосходных реплик (например, их побег из тюрьмы он объясняет тем, что учреждению больше нечего было им предложить, а о надвигающемся визите начальничка Хая замечает: «Так много общественной нагрузки, так мало времени»), но как персонажи они в конце концов снова скатываются к банальным воплям и истерике. В основном фильм предлагает возможную линию эмоционального роста — отцовские чувства Эвелла по отношению к похищенному ими ребенку, — но не дает себе возможности развить эту мысль. Проблема повторяется снова и снова, когда разные личности становятся центром уморительных сцен (Натан Аризона-старший в попытках совладать с полицейскими и журналистами и впарить свою некрашеную мебель; нашествие чудовищных детей Глена и Дот на дом Хая и Эд; Глен, признающийся, что «что-то не так с моей спермой»), но остаются производной насыщенного сценария, который скорее развивается вокруг них, нежели с их помощью.

«Просто кровь» манипулировала своими персонажами похожим образом, но там значительная часть удовольствия приходится именно на обнаженную механику и выверты сюжета; здесь же сценарий кажется сравнительно бесцельным, а иногда и вовсе случайным. Все это тем более очевидно на фоне явной попытки придать стремлению Хая и Эд к простому счастью некоторую эмоциональную глубину. Разрыв между прекрасными в своей шаблонности причитаниями Хая («Могло ли семя дать росток / Во чреве, где один песок?») и чуть более банальной реальностью намекает на комическую, но трогательную горечь, которая вполне могла бы быть поддержана игрой Николаса Кейджа и Холли Хантер. Однако фильму не удается примирить эту составляющую с собственной беспрестанной занятостью. В этом контексте, к примеру, Одинокий Байкер Апокалипсиса — несмотря на уверения Хая, что он не знает, «был

то сон или видение», — остается решительно неапокалиптичным, всего лишь скучным оправданием для шаловливой игры камеры и многочисленных взрывов.

Учитывая, что большинство современных американских комедий целенаправленно фабрикуется как неприятная жвачка для тинейджеров или яппи, кажется почти неблагодарным предъявлять Кознам претензии. Фильм «Воспитывая Аризону», несомненно, умен, остер и «безостановочно изобретателен». Хотелось бы только, чтобы он рассеял часть своей энергии, оставив персонажам пространство для дыхания. В недавней статье в журнале «Филм коммент», за апрель 87-го, оператор фильма Барри Зонненфельд отмечает: «Каждый раз, когда я меняю объектив, Джоэл с Итаном спрашивают: „Ну как, достаточно безумно выглядит?“» Что касается законченного фильма, ответ, несомненно, да. Есть, впрочем, и другие вопросы, которые им было бы желательно учесть.

Кевин Сейнс

Кинематографисты Джоэл и Итан Коэны обладают хореографическим чутьем на движение, на пространство, на хронометраж. Каждый коэновский фильм наполнен нервной, но упорядоченной энергией. Их камера — как Нижинский-кофеман.

«Просто кровь» стал первой кровожадно-сентиментальной попыткой уподобиться нуару. Форма, как в хорошо напечатанном резюме, была прямо-таки степлером прибита к содержанию; так Коэны заявили о своем прибытии.

В их последнем фильме, «Воспитывая Аризону», играют Николас Кейдж и Холли Хантер и рассказывается о попытке бесплодной пары убедить себя, что похищение детей стоит над законом или хотя бы в стороне от него. Фильм превосходен, он преподносит отчаяние в виде фарса. После «Просто крови» могло возникнуть подозрение, что эту пару фанатов камеры породили Фланнери О'Коннор и Альфред Хичкок. Но после «Воспитывая Аризону» задумываешься, не было ли у Дженис Джоуплин и Чарли Чаплина волшебного свидания под Тусоном. Ибо есть шумная и занятная музыкальность в чувственности Коэнов — рок-н-ролл, исторгаемый «вурлицеровским» органом в немом кино.

Откуда явились эти юноши?

— Мы выросли в Миннеаполисе, — признался Джоэл. — Наши родители преподают. Отец — экономику, а мать — историю искусств.

— Но забавно, что вы упомянули Фланнери О'Коннор, — ухмыльнулся Итан. — Мы любим у нее красть.

— Ага, — продолжил свои признания Джоэл с той же дьявольской ухмылкой на лице. — Выражение «кабан из ада» в «Воспитывая Аризону» — ее.

Итан:

— Из «Возрождения».

Мы встретились наутро после закрытого просмотра «Аризоны», и это был первый раз, когда я столкнулся с коэновской манерой говорить. Стоило Джоэлу закончить фразу, как Итан подхватывал ее. Эта особенность с таким же успехом продолжается на экране. Хотя Джоэл значится как режиссер, а Итан — как продюсер (оба они числятся сценаристами), работа распределяется между ними не столь определенно.

— Мы оба вроде как вместе режиссируем и продюсируем кино, — признал Джоэл.

— Ну, — разумеется, продолжил Итан, — на площадке Джоэл более-менее начальник. Мало хорошего, когда с актерами говорит больше одного человека. А чтобы эффективно решать задачи, нужна ясность в том, за кем последнее слово.

Джоэл закурил сигарету.

Потом Итан.

Та же пачка.

Эти двое не всегда были столь близки. Даже подростками, экспериментируя с восьмимиллиметровой камерой, они не так часто бывали вместе. («Тогда мы в основном клепали римейки, — пошутил Джоэл. — Фигню вроде „Обнаженной жертвы“ и „Лесорубов севера“».) Больше того, в колледже их пути разошлись. Итан в Принстоне обратился к философии, Джоэл поехал в Нью-Йорк, где специализировался на кино. Однако, отучившись, они начали вместе писать сценарии, и узы, как деловые, так и родственные, начали стремительно упрочняться.

Могли бы они поработать врозь?

Джоэл:

— Нет. Природа того, что мы делаем, настолько совместная, что я не представляю, как работать по-другому.

Итан:

— Никогда.

Оба их фильма источают довольно сильный аромат жареного. Как двое ребят из университетских кругов Среднего Запада смогли так глубоко залезть в юго-западную ментальность?

Итан зажег еще сигарету.

— Ну... ух ты, комплимент-то хороший... но это все выдуманно, и если что-то совпадает с тем, каковы в действительности люди в тех краях, то зашибись. Если нет...

— ...это бы нас не сильно задело.

— В каком-то смысле это раскрепощает: увидеть что-то в другой культуре и использовать ее в качестве среды для фильма. К тому же мы любим южных писателей. Большинство того, что мы знаем о Юге, мы взяли из книг.

— Фолкнер.

— Фолкнер.

— Ага-ага.

— Мы начали до «Воспитывая Аризону» писать вещь, где действие происходит в Нью-Йорке. Но это тоже экзотика, поскольку...

— ...и к тому же ретро — поздние пятидесятые. Дело происходит в небоскребе, и речь идет о крупном бизнесе. Персонажи говорят быстро...

— ...и одеваются шикарно...

Несколько недель спустя я заметил самих Кознов быстро говорящими и шикарно одетыми на показе нового фильма Барри Левинсона «Алюминиевые человечки» в Музее современного искусства. Там, среди теснящихся знаменитостей и Джасперов Джонсов, эти двое все еще ухмылялись, как в то утро, когда я встретил их впервые. Глядя, как они хихикают, приветствуют старых друзей, знакомятся с новыми, я вдруг поразился — а им, похоже, весело. Не достигнув еще тридцати, эти двое, похоже, ошарашены своими успехами. Так ошарашены рано созревшие малолетки, которых пригласили на первую в жизни взрослую вечеринку.

Они разбавили водкой пунш.

Вторжение похитителей младенцев

Дэвид Эдельштейн

Фарс Джозла и Итана Кознов о похищении младенцев и его послекусиях конкретно вставляет, если вы когда-нибудь забывали что-то на крыше машины и понимали это, отъехав на добрых несколько миль. В «Воспитывая Аризону» на крыше машины забывают дитя, и, когда ужасная правда обнаруживается, пассажиры авто, двое беглых заключенных, визжа покрывками, разворачиваются на сто восемьдесят и во весь опор несутся туда, где предположительно приземлился младенец. Дальше — план ребеночка в специальном автомобильном кресле посреди асфальтобетона, малыш глядит из кадра с радостью и гукает. Ликование пупсика-ромашки. Тем временем из глубины кадра на скорости 150 километров в час мчится автомобиль, с визгом тормозит в паре сантиметров от головки крохи. А дитя все улыбается.

Вот как авторы дьявольской «Просто крови» проникают в американский мейнстрим: пупс такой сла-адкий, а трюк такой уда-ачный, что вы почти не замечаете порочности ситуации. В «Воспитывая Аризону» молодая провинциальная пара — бывший зэк Х. И. (Николас Кейдж) и девушка-коп, регистратор в местной ку-тузке Эдвина (Холли Хантер) — узнает, что не может родить. (Как выразился рассказчик Хай, «Могло ли семя дать росток во чреве, где один песок?») Отчаянно нуждались они в ребенке для полноты буколического загородного бытия и стянули одного из новорожденных пятерняшек у Натана Аризоны (Трей Уилсон), крупного поставщика некрашеной мебели.

В мире, где авторы часто раздувают собственную важность и значимость своих фильмов, Джоэл и Итан Коэны, 32 и 29 лет соответственно, оба бездетные но, по видимому, способные к размножению, избрали противоположный подход: они холодно говорят о ремесле, о драматургии — и практически всё. Что до «Воспитывая Аризону», говорят Коэны, они хотели сделать фильм, который бы максимально отличался от «Просто крови», — динамичный, а не апатичный, жизнерадостный, а не жуткий, добродушный и духовный, а не душегубный и циничный.

— Дело совершенно не в эмоциях, — говорит Барри Зонненфельд, их оператор. — На любую тему они могут написать превосходный сценарий. Темы для них поразительно не важны — дело в структуре, стиле и словах. Если спросить их о приоритетах, они назовут сценарий, монтаж, композицию и освещение.

Если же попытаться вытянуть из них отношение к предмету — младенцам, воспитанию, к образу семьи, — Коэны корчатся, курят и выделываются как могут перед лицом столь злокозненного вопрошания. Мы сидим в маленькой греческой кофейне, около манхэттенской квартиры Джоэла, где меньше чем за полчаса они скурили по три сигареты на брата; воздух в помещении вьется клубами, кажется, нас вынесло в море.

Наконец из облака молвил Джоэл:

— У тебя в кино сцена, когда кого-то пристрелили, так? Хбдц! Взрыв, кровища, всё такое и эмоциональный отклик, так? Это материал для кино, понял? И лицо младенца — по-другому, но тоже материал для кино. И тебе надо взять элементы, которые хороши как материал, и сделать с ними что-нибудь особенное. — Он смеется ободряющим смехом, который подобен голосу старых диванных пружин, и поворачивается к брату. — Ну, типа так, да?

— Угу, — молвил мрачно Итан, — это типа дешевая и бесстыжая ставка на коммерческий успех. Мы решили продаться, и это было определяющим решением.

Если Коэны ироничны и немногословны с интервьюерами, это, возможно, потому, что сами они не могут отвечать за теплоту и цельность своего фильма.

— Это уж ваша работа, — услужливо подсказывает Итан.

С ними нелегко. Не многие журналисты допускались на площадку «Воспитывая Аризону», и когда я прибываю туда, смотреть особо не на что. Тринадцатинедельные съемки подходят к концу, и все, что мне удастся увидеть, — это часть сцены погони в супермаркете: диалогов нет, все кадры тщательно расписаны, и сложности возникают разве что у команды спецэффектов. (Я провожу много времени, наблюдая, как они выдувают попкорн и хлопья из воздушной пушки.)

Но мне повезло, что я вообще там, и Коэнов сложно винить за недоверие к прессе. Никто не обращал на них внимания, когда они сняли «Просто кровь» за полтора миллиона долларов — деньги, которые они сами собрали у частных инвесторов, по большей части в окрестностях родного Миннеаполиса. Иногда их команда состояла из одного человека, Барри Зонненфельда. «Воспитывая Аризону», хоть и не библейский эпос, стоит в четыре раза дороже, щеголяет целым штатом помощников продюсера, а выпускает его крупная студия, «XX век Фокс».

— На съемках «Просто крови», — говорит Зонненфельд, — подход был «просто попробуем, потому что, если мы облажаемся, никто об этом не узнает, это будет просто еще один фильм, который не выпустили». Я все еще готов рисковать, но нам, несомненно, страшнее.

Однако на этом этапе съемок Джоэл и Итан выглядят какими угодно, но не мандражирующими. (Сценарий Коэны написали вместе; номинально Джоэл — режиссер, а Итан — продюсер на пару с Марком Сильверманом.) Хотя я заранее согласился не доставать их, они, как дети, любят поболтать, в данном случае о детях же.

— Дети были великолепны, — говорит Итан о самой потенциально проблемной сцене, в которой Хай прихватывает Натана-младшего (Т. Дж. Кун) из детской и нечаянно выпускает остальных детишек.

— Мы все время увольняли младенцев, которые вели себя не так, — говорит Джоэл. — А они даже не знали, что их увольняют, вот что самое душераздирающее.

За что могут уволить младенца?

— Некоторые из них сделали свои первые шаги на площадке, — говорит Джоэл. — Обычно это довольно радостное событие, но в данном случае они оставались без работы.

— То были шаги позора, — декламирует Итан.

— Родители были в ужасе. Одна мамаша даже надела ребенку ботиночки задом наперед, чтобы он не ходил.

Мы в супермаркете в Темпе, Аризона, в центре длинной однообразной череды торговых центров под Финиксом. В согласии с пронизывающим фильм мотивом дурного вкуса женщины из массовки ходят по магазину в бигуди и безостановочно верещат; пока Хай уворачивается от их тележек, краснолицый менеджер выхватывает дробовик и открывает пальбу. Младенцы не участвуют, но стая собак загоняет Хая в супермаркет. Довольно рано становится ясно, что, если за тобой когда-либо погонятся злые собаки, самый удачный ход — нырнуть в ближайший супермаркет, — у животных плохое сцепление с тамошним блестящим покрытием, так что их легко вывести из строя.

— Это хуже, чем когда были младенцы, — говорит Итан. — Младенцев-то можно гонять шлепками. А ударить собаку страшно.

Козны по-прежнему спокойны, расслаблены. У Джоэла, который выше, волосы почти до плеч и болтающиеся руки; десять-пятнадцать лет назад так выглядели бывалые торчки. Взгляд Итана, небритого, более светлого и компактного, мечется между действием на площадке и полом, по которому он шагает между дублями, затаптывая



Взъерошенного окровавленного Хая поволок Одинокый Байкер Апокалипсиса (Рэнделл «Текс» Кобб)

окурки. Синхрония играет ключевую роль: Зонненфельд сравнил их с экосистемой на двоих, и, хотя они общаются посредством незаметных сигналов и односложных фраз, можно заподозрить то, что мистер Спок назвал бы «вулканическим слиянием умов»¹.

Джим Джекс, исполнительный продюсер, описывает их фирменное «па-де-де»:

— Вы видите, как Итан идет по кругу в одну сторону, а Джоэл — в другую, каждый в точности знает, где другой и где они встретятся. Тогда они идут к Барри.

Точно так же Козны пишут; они не столько делают фильмы, сколько вышагивают их. (Будучи спрошенным, откуда берется вера, чтобы снимать кино, Итан отвечает: «Каждый шажок, взятый в отдельности, не так уж устрашает».) Итан, более молчаливый и загадочный из них двоих, в Принстоне специализировался на философии, разница между его спокойными манерами и

¹ Спок — персонаж телесериала «Звездный путь», вулканы — фигурирующая там инопланетная раса.

подгоняемым никотином бурлением его мозга приводит в замешательство. Похоже, компьютер в его голове проигрывает сотни ходов, прежде чем дать ему что-либо сделать.

Между сценами братья по очереди чинно играют в «Пакмана». Они начинают потихоньку психовать; Скоттсдейл, где они располагаются уже несколько месяцев, напоминает, по выражению актрисы Фрэнсис Макдорманд, огромное поле для гольфа, а пустыня по соседству, при всем своем великолепии, не всегда успокаивает душу.

Николас Кейдж в молчании сидит у книжного стеллажа, лениво листает журналы. Пластырь на его холщовом кресле отделяет «Ник» от «олас», лишняя «к» заклеена. Кейдж трепетно относится к ошибкам в написании его имени, умиротворяющим (и поэтическим) жестом Итан утолил его боль. Вот зачем нужны продюсеры.

Неохотно обсуждающий свои методы, Кейдж не скрывает своих целей. Он прибывает на площадку с кучей идей; даже для несложной погони в супермаркете он предлагает взгляд на часы во время краткого затишья. Джоэл вежливо уклоняется от предложения. Отношения их неровные, но уважительные. Кейдж нахваливает превосходный сценарий и профессионализм Коэнов, но он явно недоволен тем, как ограничен его вклад.

— И Джоэл, и Итан очень четко видят, чего хотят, — говорит он, — я теперь знаю, как трудно им принимать замыслы других. У них авторитарные замашки.

Через несколько минут после интервью Кейдж снова подзывает меня:

— Ну, что я говорил про Джоэла и Итана... Когда режиссеры сравнительно новенькие, вот именно в таких случаях незащищенность испытываешь. Чем больше они наснимают, тем ближе будут к просветлению. Важная вещь — не обламывать актера в момент творческого порыва.

Впрочем, не все актеры видят препоны своему творчеству. Холли Хантер, подруга Джоэла и Итана (вдохновленные ее пробивным южным упорством, они написали роль Эд для нее), настаивает, что она всегда держала бразды, но могла рассчитывать на Джоэла, как на страховочную сеть.

— Джоэл и Итан работают вообще без эго, — говорит она. Затем, подумав, поправляется: — Или, может, их эго такое большое, что они не чувствуют угрозы, когда кто-то с ними не соглашается.

Это больше похоже на правду.

— Можно убедить Джоэла и Итана, — говорит Зонненфельд. — Для меня лучший способ — высказать свое предложение, а потом забыть и не вспоминать пару дней.

Коэны излучают уверенность, и готов поспорить, что она передается их молодой, не состоящей в профсоюзах команде. Вся площадка (говорят, «необыкновенно свободная от секса и наркотиков») ведет себя как побеждающий спортклуб — вчерашние юниоры, которые знают, что возглавят таблицу к концу сезона. Общий тон непринужденный, но суперэффективный. В обмен на свободу самовыражения Коэны полны решимости уложиться в расписание. Бен Баренхольц, который устроил им контракт на четыре картины с дистрибьюторской компанией «Серкл» (продюсеры «Просто крови»), говорит: «Они больше боятся превысить бюджет, чем мы». И «Фокс» оставила их в покое; только на следующий день после моего прибытия исполнительный президент Скотт Рудин впервые прибыл на просмотр материала.

Сказать, что Коэны тщательно готовятся к съемкам, не сказать ничего. Сценарий отшлифован и отполирован, сцены раскадрованы. На площадке они импровизируют редко. Джоэл настаивает, что, когда снимаешь кино за такие маленькие деньги, нельзя позволять себе валять дурака. После такого странно слышать их дифирамбы Фрэнсису Копполе, режиссеру, который, похоже,

не может работать без кризиса, выдумывая сцены и кадры на ходу.

— Не представляю, как можно приступать к фильму без готового сценария, — признает Джоэл.

Мы сидим с Джоэлом, Итаном и Зонненфельдом в скоттсдейлском «Дэнни», в такой спокойной атмосфере, словно это ночные посиделки в забегаловке. Коэны не из тех, кому нужны лимузины, для счастья им надо немного — пачку сигарет, кофе, теплый гамбургер.

— Когда они в рабочем режиме, их потребности сводятся к минимуму, — говорит Фрэнсис Макдорманд, сыгравшая героиню «Просто крови» и живущая последние два года с Джоэлом.

До этого она была соседкой по комнате Холли Хантер, а в картине «Воспитывая Аризону» появляется в беззастенчивом камео.

— Они любят игровую часть своей работы, типа когда выходишь на сцену или камера начинает снимать. Для них писать — это один этап; смета и подготовка к производству — другой, но все это идет к съемкам. А затем, при постпроизводстве, они дорываются до божественной жизни: им можно не спать допоздна, зарабатывать круги под глазами, курить слишком много и есть слишком мало и концентрироваться только на том, чтобы что-то создать. А потом все сначала.

И действительно, проект жизни.

Джоэл и Итан выросли в еврейском пригороде Миннеаполиса; оба их родителя — профессора колледжа, отец преподает экономику, мать — историю искусств. (У них есть сестра, она стала врачом.) Несмотря на академические связи, их антиинтеллектуальность во всем граничит с извращением, а еще они настаивают, что дома у них не хватало высокой культуры. Джоэл вспоминает:

— Мать как-то написала статью «Как водить детей в музей», но что-то я не помню, чтобы она нас дотуда хоть раз довела.

Вместо этого детей бросили на окультуривание подручными средствами, и выросли мальчики на попсе и телевидении; они ставят Джеймса М. Кейна на одну доску с Аристотелем, а в числе любимых кинопечатлений называют эротические комедии пятидесятых—шестидесятых «Боинг-Боинг» и «Интимный разговор». (Заметим, что хорошие фильмы они тоже любят.)

С восьмилетнего возраста Джоэл снимал кино — римейки картин вроде «Совета и согласия» — и впоследствии уехал изучать кинопроизводство в Нью-Йоркский университет, где запомнился гадкими ремарками с галерки. Он говорит, что почти ничему не учился, но родительские дотации на съемку курсовых работ приветствовал. (В 30-минутной дипломной работе под названием «Эхолот» женщина занимается любовью со своим глухим бойфрендом, фантазируя вслух о его приятеле за стенкой.) А в Принстоне чудил его брат Итан. Не озаботившись известить колледж о своем академическом отпуске, он попробовал прорваться обратно за флажки при помощи липового бюллетеня (от хирурга больницы «Глазной, Ушной, Носовой и Горловой Божьей Матери»), в котором утверждалось, что он потерял руку в результате инцидента на охоте в гостиной своего шурина. Колледж направил его к мозговеду.

После киношколы Джоэл работал монтажером на «Зловещих мертвецах» Сэма Рэйми, Дон Жуане среди слэшеров, и вскоре подружился с Рэйми, для которого они с Итаном написали сценарий под названием «Азбука убийства», изувеченный и выброшенный собственной студией «Эмбасси» (в итоге фильм был выпущен ограниченным тиражом студией «Коламбия» под названием «Волна преступности»), и эта катастрофа сделала Коэнов гораздо более осторожными в общении с крупными студиями.

— Мы всегда даем Сэму делать эти ошибки за нас, — поясняет Джоэл. — Давай, Сэм, говорим мы, давай делай кино на студии! Расскажи нам потом, что произойдет!

Коэны — шалопаи, но коллеги также называют их приветливыми и великодушными, отмечают их обучаемость: они обожают цитировать целые сцены из других фильмов, как и строки из отрицательных рецензий. Впрочем, добродушие не выживает в жестком — вопрос—ответ — формате интервью, потому во время продвижения «Просто крови» всплыли их анархические порывы. На пресс-конференции на Нью-Йоркском кинофестивале 1985 года, куда отобрали «Просто кровь», Итан сформулировал художественные взгляды, процитировав Рэйми: «Невинный да пострадает, виновный да будет наказан, желающий стать мужчиной да отведаст крови».

— Вот что здорово в Джоэле и Итане, — говорит Зонненфельд. — Они не хотят быть в программе «Сегодня». Они не хотят быть в журнале «Пипл». Они не размениваются на херню. Они хотят настоящей жизни.

В каком-то отношении мои формальные интервью с Коэнами суть упражнения в тщете — я говорю, Джоэл и Итан курят, а их лица вызывают в памяти ответ Редфорда Ньюмену в «Бутч Кэссиди и Санденс Кид»: «Просто продолжай размышлять, Бутч. Это твоя сильная сторона». Может, вопросы тупые, а может (как они настаивают), они просто скучные ребята везде, кроме фильмов. Возможно, они сделали выводы из своих интервью о «Просто крови».

— Мы морщимся, когда читаем себя в печати, — говорит Джоэл.

Как и их фильмы, Коэны, похоже, зависли между высокими и низкими позывами. Конечно, Итан изучал философию, но только «прикола ради»; есть что-то абсурдное, намекает он, в том, чтобы быть таким интеллектуальным в такой трэшевой культуре. Как и Престон Стерджес — один из примеров, которым они следовали, делая «Воспитывая Аризону», — Коэны развенчивают все претензии на «ответственность художника». Их фильмы издеваются над идеями, а персонажи страдают от тун-

нельного зрения — каждый во власти фантазма, который он или она не дают себе труда объяснить (как, собственно, и Коэны).

Возможно, они предпочитают слушать.

— Их любимое обеденное место в центре города — буфет в супермаркете «Вулворт», — говорит монтажер Майкл Миллер. — Они приходят услышать диалоги, которые потом окажутся в сценарии. Так, в начале «Просто крови» полно подслушанных реплик. Я видел, как Джоэл разводит на поговорить таксистов, с друзьями он так не заговаривает. Однажды по дороге домой из аэропорта водитель припал к радиоприемнику. «Метс» играли с кем-то, рубка за выход в плей-офф в разгаре, и Джоэл закинул удочку: «Кто играет?» — а таксист ему: «Бейсболисты вроде». Братья были в восторге.

Случайные находки составляют большую часть работ Коэнов.

— Мы это делаем не из снисходительности, — говорит Джоэл. — Если персонажи изъясняются клише, это потому, что мы любим клише. Мы начинаем со всяких удивительно узнаваемых штук в некой форме и играем с ними.

Ингредиенты могут быть киножвачкой, но при смене контекста они резонируют, и безумие предстает в полный рост. Основной объект Коэнов — американцы, скрывающие личную выгоду за безукоризненными слоганами и символами, иногда неосознанно. В начале «Просто крови» нотации на тему американского индивидуализма приобретают новую окраску, оттого что их произносит убийца, а каждый персонаж роковым образом заперт в своем восприятии. В «Воспитывая Аризону» Хай и Эд возвращаются домой с похищенным Натаном, и на транспаранте в гостинной написано: «ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ ДОМОЙ, СЫНОК». Эд прижимает младенца к груди и плачет: «Я та-а-ак люблю его», а Хай вытаскивает фотоаппарат и отмечает событие классическим семейным портретом.

Коэны уверяют, что последнюю часть того, что они в шутку называют своей «деревенской трилогией», ждать придется долго. Зато понятно, что привело их в эту часть страны на съемки первого фильма — абсурдная никчемность массовой культуры на фоне этих выжженных, первобытных пейзажей. Многие их гэги вытекают из невинной любви к этой культуре (которую они разделяют со своими персонажами), соединенной с бесстыжим проникновением в ее чокнутость.

Негативная реакция на «Просто кровь» подразумевала, что эти сопляки из киношколы смотрят на простых людей сверху вниз. А во время съемок «Воспитывая Аризону» одна из газет в Темпе заполучила сценарий и пришла в ужас оттого, что город изображен захолустным, а декорации и костюмы умышленно безвкусны.

— Конечно, там нет точности, — говорит Итан. — Мы и не стремились. Это Аризона духа.

Все их обезличенные разговоры о структуре не могут скрыть удовольствия, которое получают Джоэл и Итан, рассмешив друг друга, удовольствия, которое превосходит их преданность ремеслу, их незрелость как художников.

— Они истерически смеются над собственными шутками, — говорит Зонненфельд. — Единственный, кому важно угодить для Джоэла, — это Итан.

— В детстве у нас с ним было не так много общего, — говорит Джоэл. — Мы вроде как открыли друг друга заново после колледжа, даже уже снимая фильмы.

Радость этого открытия — общих ожиданий, культурных основ — связывает их выдумки такими способами, о которых сами они не всегда знают. И радость эта затягивает и нас. В фильме Джоэла и Итана мы рады быть в курсе шутки.

— Они искренне удивлены, когда людям нравятся их картины, — говорит Бен Баренхольц. — Я помню, как Джоэл вышел с показа «Просто крови» и засмеялся.

«Им правда понравилось!» — сказал он. — И Баренхольц изображает Джоэла, разводящего руками.

Недавно я видел этот жест в той самой греческой кофейне. Итан рассказывает о пробном показе «Воспитывая Аризону» в Форт-Уорте, Техас, где одна женщина сказала:

— Вы очень точно передали склад ума техасских заключенных. Уж я-то знаю. Я восемь с половиной лет провела на техасской зоне. Я сделала то, чего не стоило делать.

Джоэл смеется и разводит руками. В тюремных сценах подлинность и рядом не стояла. Но он забывает одну вещь. Массовая культура проникает и в тюрьмы. Возможно, женщина видела те же самые фильмы.

Интервью с Джоэлом и Итаном Коэнами

Мишель Симан и Юбер Ниогрэ

Оба ваших фильма — жанровые, один — детектив, другой — комедия. Вы предпочитаете работать в рамках жанра?

ДЖОЭЛ КОЭН: Мы больше ощущали, что работаем в жанре, с «Просто кровью», чем с «Воспитывая Аризону». «Аризона» кажется более абсурдной, сплавом жанров. А снимая «Просто кровь», мы в основном жанром и руководствовались.

ИТАН КОЭН: На «Аризоне» мы не начинали с мыслей о том, чтобы броситься в жанр. Мы хотели сделать что-то вроде комедии с двумя главными героями. Больше концентрировались на них, чем на фильме в общем смысле.

Вы сначала примерно представили персонажей, а потом окружение?

ДЖОЭЛ: С «Аризоной» — да. История была способом поговорить о персонажах. А «Просто кровь» мы начали с ситуации, с общего сюжета. Характеры выросли из него. То есть ситуация обратная.

Почему в обоих юго-запад — Техас, Аризона? Вы из Миннесоты...

ИТАН: Возможно, в том числе как раз потому, что мы не с юго-запада, который нам кажется почти такой же экзотикой, как вам. Он для нас вроде аттракциона. А для второго фильма показался уместным этот пустынный пейзаж.



Магнат Натан Аризона-старший (Трей Уилсон) возмущается перед полицией после похищения его сына

ДЖОЭЛ: Опять же «Просто кровь» строился более продуманно, более сознательно. Мы брали Техас не таким, какой он на самом деле, а как нечто живущее в веках, как собрание древностей и мифов. Тема там — смертельная страсть. Если поискать ассоциаций на территории США, Техас — самое логичное место. Так много похожих случаев произошло в Техасе, что это вросло в воображение людей. Так что это было логичным местом для той истории. Ситуация была важна для наших драматургических ориентиров, потому что фильм должен был быть зарисовкой с натуры, но вместе с тем беллетристической, затейливой, чтобы вписаться в экзотичное место.

ИТАН: Все мои ассоциации с Миннесотой, где мы выросли, — это ужасная скука. Фильм следовало снять где угодно, только не в Миннесоте.

Народные сказания как-то повлияли на «Воспитывая Аризону»? Например, Дейви Крокетт?

ИТАН: Мы четко решили наладить связь с воображаемым, что фильм не будет просто зарисовкой с натуры.

ДЖОЭЛ: Когда мы обсуждали с оператором Барри Зонненфельдом внешний вид фильма, мы говорили о том, чтобы открывать его, как книгу сказок, — цветами, передающими определенные вибрации. Это было частью визуального стиля.

На вас больше повлияла литература, чем кино?

ДЖОЭЛ: Что касается «Воспитывая Аризону», полагаю, можно заметить наше восхищение писателями-южанами вроде Уильяма Фолкнера и Фланнери О'Коннор.

ИТАН: Даже если мы не разделяем ее [О'Коннор] интерес к католицизму! Но она по-настоящему знала психологию южан, в отличие от многих других писателей. У нее также было прекрасное чутье на чужаковатых персонажей. На «Просто кровь» больше повлияли криминальные писатели вроде Джеймса Кейна.

То, что вы говорите о Фланнери О'Коннор, особенно поражает — из-за режиссера, которого вспоминаешь, посмотрев «Воспитывая Аризону»: Джона Хьюстона. Я вспоминаю эпизоды из его «Жизни и времен судьбы Роя Бина» или из «Мудрой крови», снятой по роману Фланнери О'Коннор.

ИТАН: Да, например, отличный персонаж Стейси Кича в «Жизни и временах судьбы Роя Бина»!

ДЖОЭЛ: Что касается О'Коннор, наши персонажи не так одержимы мистикой, как ее. Наши сермяжные.

Еще, когда смотришь «Воспитывая Аризону», вспоминаются мультики Чака Джонса, например в сцене в супермаркете.

ИТАН: Мы думали об этих персонажах, которые отскакивают, сталкиваются, и вообще о скорости их движения. Мы постарались усовершенствовать тот дух анимации, который встречаешь в пинбольных автоматах.

ДЖОЭЛ: Забавно, что вы упомянули Чака Джонса, потому что с этим фильмом мы о нем сознательно не думали. С другой стороны, его «Роудраннер» вдохновил нас на «Просто кровь», вернее, на длинную сцену, где Рэй [Джон Гетц] пытается убить Джулиана Марти [Дэн Хедайя], а потом закапывает его. Там есть хичковская сторона, но есть и Чак Джонс.

Что было отправной точкой «Воспитывая Аризону»? Пятерняшки?

ИТАН: Вообще-то нет. В сущности, закончив «Просто кровь», мы захотели сделать что-то совершенно другое. Мы не знали что, но хотели чего-то смешного, с более быстрым ритмом. Мы также хотели занять Холли Хантер, нашу давнюю подругу. Это не совсем история проекта, скорее Холли Хантер, индивидуальности ее и персонажа, которого мы разработали для нее. С другой стороны, «Просто кровь» началась с идеи сценария.

ДЖОЭЛ: Идея похищения младенца на самом деле была вторичной. Нас не столько интересовала проблема стерильности или желание иметь ребенка, сколько идея персонажа, у которого есть это желание и который в то же время ставит себя вне закона. Этот конфликт позволил нам развить историю, это стремление к стабильной семейной жизни и в то же время вкус к необычным впечатлениям.

ИТАН: Да, ради этого напряжения в характере Хая мы и делали кино.

Как развивались другие персонажи? Например, два брата-недоумка?

ДЖОЭЛ: Нам очень нравятся эти ребята, они как Лорел и Харди. Они для того, чтобы встряхнуть историю, других персонажей, все вообще. Это как старая идея Дэшила Хэммета: внешний персонаж вмешивается в ситуацию и мы наблюдаем реакцию, которую он вызывает.

ИТАН: В какой-то момент мы сказали себе: давай введем в историю двух буйных и посмотрим, как они повлияют на отношения героев.

Ваш сценарий был очень точным или вы оставили себе какую-то свободу для съемок?

ДЖОЭЛ: Мы работаем над сценарием, пока он нас не удовлетворит, но во время съемок в целом стараемся его придерживаться. В диалогах очень мало импровизации. А вот что, напротив, сильно меняется, так это визуальная идея, стоит актерам выйти на площадку. Во время дублей мы можем придумать другие способы «накрыть» сцену камерой. В основном это случается в сценах с диалогами. Зато что касается сцен с действием, они рисуются заранее и мы в точности следуем раскадровке. На самом деле дело не в том, чтобы сверяться с раскадровкой на съемках, просто это помогает психологически. Мы знаем, в чем визуальная идея плана, она есть на бумаге, и это успокаивает.

ИТАН: Иногда мы смотрим в камеру и обнаруживаем, что план, нарисованный на бумаге, не работает.

ДЖОЭЛ: По разным причинам. Например, место съемок может вызвать трудности, которых ты не ожидаешь. И даже если бы мы хотели импровизировать на съемках, мы бы не могли, потому что у нас очень низкие бюджеты. «Просто кровь» обошлась в 800 тысяч долларов, а «Воспитывая Аризону» — чуть больше пяти миллионов, что

для Голливуда очень мало. Чтобы выжать максимум из этих денег, фильм должен быть скрупулезно подготовлен.

А актеры побуждают вас изменить какие-то черты их персонажей во время съемок?

ДЖОЭЛ: Определенно. Особенно Николас Кейдж и Холли Хантер. Ник — актер с настоящим воображением. Он приходит с ворохом идей, о которых мы не подумали, когда писали сценарий, но его вклад всегда продолжает персонажа, которого мы сочинили. Он экстраполирует написанное нами. То же самое Холли. Даже если она меньше нас удивляет, поскольку мы имели в виду ее, когда писали эту роль, и знаем ее очень давно.

Можете дать нам примеры участия актеров в своих ролях?

ДЖОЭЛ: Мы долго говорили с Николасом Кейджем о его усах и бакенбардах. Нас интересовало, надо ли ему сохранять их в течение фильма, или в какой-то момент он от них избавится.

ИТАН: Еще он был одержим своей прической, как Вуди Вудпекер. Чем подавленнее был его персонаж, тем пышнее становился его хохол. Такая вот любопытная волосяная зависимость!

А одежда?

ДЖОЭЛ: Это нет, этого не было в сценарии, гавайских рубашек.

ИТАН: Это стандартная форма преступников на юго-западе, такая кричащая манера одеваться.

Персонаж-мотоциклист родом из сна...

ДЖОЭЛ: Мы старались представить персонажа, который соответствовал бы не нашему образу Не чистого

или воплощенного кошмара, а скорее образу, который подошел бы Хаю. Будучи родом с юго-запада, он представлял его в виде «ангела ада».

ИТАН: Еще мы постарались связать персонажей через музыку. Холли в фильме поет колыбельную, и мы попросили композитора ввести ее в музыкальную тему, сопровождающую охотника за головами, которая также смешивает Ричарда Уэйна и кантри.

Где вы нашли этого Рэнделла «Текса» Кобба?

ДЖОЭЛ: Он на самом деле не актер. Он бывший чемпион по боксу. Снялся в нескольких фильмах. Вначале он все больше ввязывался в потасовки на улицах Техаса, а потом без особого успеха попробовал сделать карьеру в боксе. Он не столько актер, сколько природный катаклизм. Честно говоря, не из тех, с кем легко работать, и я не знаю, стал ли бы я очертя голову задействовать его в будущем фильме. Он хорошо сыграл свою роль в «Воспитывая Аризону», но с ним были трудности.

Какого рода язык вы хотели дать своим персонажам? Похоже на очень стилизованный жаргон.

ДЖОЭЛ: Это смесь местного диалекта и словаря, который мы сочинили по мотивам того, что, скорее всего, читают персонажи: Библия, журналы. Авторский текст был одной из отправных точек истории. Первым делом мы написали десять минут до титров.

С самого начала фильма вы установили такую смесь сентиментальности и отчужденной иронии.

ДЖОЭЛ: Есть люди, которые считают развязку слишком сентиментальной. Опять же она не отражает нашего собственного отношения к жизни. Для нас это написано в контексте персонажа и сочетается с его представлениями о жизни, с тем, чего он мечтает достичь в будущем.

ИТАН: Мы прячемся за главным героем! Мы на самом деле не отмеряли количество чувств, которое хотим ввести в историю, нас вел персонаж.

Оба фильма очень изобретательно визуализированы. Были какие-то навязчивые образы, появившиеся еще до сценария?

ДЖОЭЛ: В каких-то случаях — да. Все равно это не то, что писать сценарий кому-то другому: тогда режиссер обычно не хочет, чтобы сценарий сообщал ему визуальные элементы. С другой стороны, работая на себя, мы допускаем эти элементы в сценарии. Впрочем, иногда мы пишем сцену, а потом спрашиваем себя: как лучше всего передать информацию — заставить зрителя участвовать эмоционально или ускорить ритм? Вот тогда мы думаем об образах. Но на самом деле это все очень взаимосвязано, это две стороны одной медали. Когда писали сценарий, мы знали, что будем снимать более общие планы с большей глубиной резкости, чем в «Просто крови», которая была более клаустрофобной.

ИТАН: Я помню конкретный образ, который порадовал нас, когда мы писали сценарий: показать Холли в форме, как она швыряет указаниями в заключенных. Он может показаться вторичным, но этот образ был очень важен для того, чтобы запустить процесс написания.

ДЖОЭЛ: Например, первый кадр с этой горизонтальной чертой и врывающимся туда персонажем был так и написан в сценарии.

Как вы делите работу между собой?

ДЖОЭЛ: Мы пишем вместе, не разделяясь. Запираемся в комнате и пишем сценарий от «а» до «я». «Воспитывая Аризону» занял три с половиной месяца. На площадке это, в общем, продолжение работы над сценарием. Мы всегда там вдвоем и непрерывно друг с другом сове-

туемся. Титры более жестко отображают разделение труда, чем то, что происходит на самом деле. Для продуктивности и во избежание путаницы я говорю с актерами и чаще всего общаюсь с техперсоналом, но за режиссерские решения мы несем взаимную ответственность. Итан, со своей стороны, больше занят продюсерскими хлопотами.

ИТАН: То же самое с монтажом и сведением — там полное сотрудничество.

А образ двух заключенных, вылезających из-под земли?

ДЖОЭЛ: Это вроде примитивных родов! Мы спросили себя: как представить этих двоих бестий, сбежавших из тюрьмы? Этот образ пришел в голову — и показался очень уместным.

Любопытно, что вы упомянули, как на «Просто кровь» повлиял Джеймс М. Кейн, потому что в первую очередь в голову приходит Джим Томпсон.

ДЖОЭЛ: На самом деле в то время мы его не читали. После выхода «Просто крови» его романы начали переиздаваться в США в мягком переплете, и тогда мы открыли его для себя.

Глядя на «Воспитывая Арзизону», вспоминаешь Престона Стерджеса.

ИТАН: Мы без ума от его фильмов. Мы обожаем его «Историю в Палм-Бич».

Вы хорошо ладили в детстве?

ДЖОЭЛ: Между нами три года разницы, а это важно, когда ты ребенок. Только окончив университет, мы смогли по-настоящему узнать друг друга.

ИТАН: Да, в особенности когда писали вместе. Джоэл изучал кино в университете. Ну а я пошел по стезе

философии, бог весть зачем. Потом Джоэл работал монтажником.

ДЖОЭЛ: На фильмах ужасов. Потом мы стали писать сценарии для других и наконец написали «Просто кровь». Когда мы были детьми, то снимали фильмы на



С помощью малышки Аризона Хай Макдонноу ищет радикальное решение проблемы бесплодия жены

восьмимиллиметровую пленку. Они были абстрактными и сюрреалистичными. Зимой Миннесота, где мы родились, напоминает замерзшую пустошь. Там были поля, покрытые снегом, и пейзаж был весьма абстрактен. Еще мы снимали римейки фильмов, которые видели по телевизору, вроде «Обнаженной жертвы» Корнела Уайлда, который мы сделали в нашем саду. А еще «Совет и согласие». Здесь масштаб был поэтичнее, нам даже пришлось построить декорации в гостиной. Мы посмотрели много фильмов, снятых в пятидесятые и в начале шестидесятых с Дорис Дэй и Роком Хадсоном, в худший период Голливуда.

Где вы изучали кино?

ДЖОЭЛ: В Нью-Йоркском университете. Наши профессора не были известными режиссерами, они, по сути, сделали карьеру преподавателей. Я учился четыре года с 72-го.

А философию?

ИТАН: Я в основном изучал историю философии. Написал диплом по Витгенштейну. Я не вижу особенной связи с моей последующей работой в кино.

Вы работали помощником режиссера?

ДЖОЭЛ: Нет, я работал помощником монтажера на «Зловещих мертвецах», где смонтировал от трети до половины фильма. В то время была мода на фильмы ужасов, малобюджетные и с независимым продюсированием, вроде «Не убоюсь зла». Всегда приходилось писать «зло» на вывеске...

В «Аризоне» есть отличные монтажные ходы, особенно с мотоциклистом на дороге...

ДЖОЭЛ: Эти склейки были прописаны в сценарии.

Вы любите поп-культуру и в то же время иронизируете.

ДЖОЭЛ: Да, есть у нас такие отношения с американской культурой.

ИТАН: У нас есть позиция, комментарий относительно материала. Мы над ним прикалываемся...

Персонажи в «Просто крови» и в «Аризоне» очень различаются.

ДЖОЭЛ: В «Аризоне» персонажи определенно задуманы, чтобы вызывать симпатию. Мы получили массу удовольствия, когда их писали. Эд вызывает сдержанное сочувствие, и это интересно, как-то очень зрело. Вот что нелегко, так это когда персонаж насквозь порочный, но в то же время вы ему сочувствуете.

У вас есть темная сторона и комическая сторона. Вы не ищете реализма.

ДЖОЭЛ: Некоторые обиделись на персонажей в «Аризоне».

ИТАН: Для меня это очень необузданный фильм.

Как родилась идея вашего первого фильма — почему вы выбрали типичный нуар?

ИТАН: Нам давно нравятся подобные истории: Джеймс Кейн, Дэшил Хэммет, Раймонд Чандлер. От этого жанра мы получаем настоящее удовольствие. Еще мы выбрали его по вполне практическим соображениям. Мы знали, что денег у нас будет немного — соответственно, и возможностей тоже. Мы могли положиться на этот жанр, на его своего рода исконную энергию.

ДЖОЭЛ: История просила спецэффектов, экзотических мест. И мы знали, что какие-то вещи сможем

осуществить за очень небольшие деньги. Можно ограничить число персонажей, распределить их по ограниченному пространству. Не обязательно рассредоточиваться в огромных масштабах и снимать что-то требующее затрат. Мы очень практично выбрали этот стиль для фильма.

Барри Зонненфельд, оператор, снял обе картины.

ДЖОЭЛ: Да, мы давно дружим, со времен задолго до фильма. Мы очень близко сотрудничаем. Гораздо раньше съемок он видел декорации. Мы говорили о фильме, о том, как будем снимать какие-то места. Он был задействован очень рано, что, опять же с практической точки зрения, помогает работать экономнее. Когда вы начинаете снимать, нельзя вдруг начать швыряться деньгами. Все надо обсудить заранее.

В «Просто крови» есть потрясающие эффекты, например когда револьвер стреляет через стену и выстрелы видно по свету, который проходит через дырки...

ДЖОЭЛ: Если говорить о сценах, построенных по образцам, это хороший пример, потому что здесь образ определил ситуацию, которая потом была разработана, чтобы влиться в контекст нашей истории.

Как финансировался ваш первый фильм? С партнерами? Независимо?

ИТАН: Мы до того не снимали фильмов. У нас не было рекомендаций. Было трудно найти продюсерскую компанию, которая бы нам доверяла, которая дала бы нам денег на съемки фильма. Так что мы сами общались с частными инвесторами, в больших количествах. Со вторым фильмом было невероятно просто. Мы навестили американского дистрибьютора «Просто крови», компанию «Серкл филмз», они заинтересовались производ-

ством еще одного фильма. Им понравился наш сценарий. Они сказали «да».

Какой режим производства для вас идеален: быть независимым или работать со студией?

ИТАН: Мы продюсировали независимо из-за обстоятельств, особенно с первым фильмом.

ДЖОЭЛ: Со вторым – это был путь наименьшего сопротивления. Мы могли поискать денег где-то еще, возможно на студии. Из-за «Просто крови» мы знали «Серкл филмз». Мы доверяли им, было естественно с ними работать. В обеих ситуациях не было никакой идеологии. Если бы нам оставили такой контроль, который нам нужен, мы могли бы принять студийное финансирование.

ИТАН: Проблема в том, чтобы получить деньги.

ДЖОЭЛ: Проблема во всяких ограничениях. Вся идея независимого производства в том, что оно помогает сделать тот фильм, который ты хочешь, и так, как ты хочешь. Если студия позволяет то же самое, тогда все чудно и славно. Некоторые так делают, и им прекрасно удается, даже с фильмами, которые не соответствуют «голливудскому рецепту». Некоторые режиссеры весьма успешны в этой системе и снимают фильмы, которые хотят.

Какова была продолжительность съемок каждого фильма?

ДЖОЭЛ: Восемь недель для «Просто крови», десять для «Аризоны».

Ваш фильм вышел в то же время, что и «Правдивые истории», которые довольно отличаются [от «Аризоны»]. Но в них есть общая ирония, поп-культурные

корни и очень современный визуальный подход. «Правдивые истории» более статичные, а ваш фильм динамичнее.

ДЖОЭЛ: Это совпадение. Как и тот факт, что Джон Гудман [более крупный из двух беглых зэков в «Аризоне»] играет в обоих фильмах. Мы выбрали его до того, как были сняты «Правдивые истории», и он пришел играть у нас прямо со съемок фильма Дэвида Бирна.

В чем вы видите различие между Аризоной и Техасом? Люди? Ощущения?

ДЖОЭЛ: Аризона не несет такой смысловой нагрузки для американской аудитории. Техас ассоциируется со многими вещами, но с Аризоной это не так.

ИТАН: Аризона сейчас похожа на многие городишки в диапазоне между Средним Западом и юго-западом. Магазины там те же, что и везде.

ДЖОЭЛ: Опять же Аризона для нас — один из редких штатов, где можно найти подобный пейзаж. Такая пустыня на самом деле есть только в Аризоне, ну и ближе к Мексике...

По вашим ощущениям, к каким американским кинематографистам последних двадцати лет вы ближе всего? Это вопрос не «о предпочтениях»!

ДЖОЭЛ: Этот вопрос гораздо сложнее, чем «кем вы восхищаетесь»! Тех, кто нравится, назвать куда проще.

Кто вам нравится?

ДЖОЭЛ: Скорсезе, Коппола, Дэвид Линч.

Кубрик?

ДЖОЭЛ: Да.

Черный юмор Кубрика?

ДЖОЭЛ: Да, «Доктор Стрейнджлав».

ИТАН: Мне очень нравится Уолтер Хилл; кое-что из того, что он сделал, очень интересно.

А Боб Олтмен?

ДЖОЭЛ: Мне нравятся некоторые его фильмы. Он снял прекрасную экранизацию Чандлера, «Долгое прощание».

ИТАН: Да, очень хороший фильм. Но я где-то читал, что ему он меньше всего нравится. Не понимаю почему.

Нет, он ему очень нравится.

ИТАН: А! Ну тогда ладно.

*Перевод Пола Бака и Катрин Пети.
Интервью взято в Каннах 8 мая 1987 г.*

MILLER'S CROSSING



ПЕРЕКРЕСТОК МИЛЛЕРА

Перекресток Миллера

«Variety»

Это «Перекресток Миллера», а не «Дик Трейси» запомнится как выдающийся гангстерский фильм года. Ибо содержание — ингредиент, которого лишены столь многие эффектные киноэкзерсисы года, — здесь присутствует в лучшем виде, как и безумный, великолепно извращенный стиль, на котором авторы, Итан и Джоэл Коэны, сделали себе имя.

Данный продукт качеством тянет на классику и, конечно, не обидит студию «Фокс» кассой, если только рекламщики смогут организовать кампанию, достойную фильма.

В «Перекрестке Миллера» заметны формальные ограничения с размахом сделанной жанровой вещи, но под ними копошатся те же неуправляемые импульсы, которые сделали техасский нуар по-коэновски, триллер «Просто кровь», таким нервически притягательным. В итоге никогда не знаешь, что сейчас выскочит.

История разворачивается в безымянном городе на Востоке, где у недалекого, но амбициозного итальянского гангстера Джонни Каспара (Джон Полито) есть проблема по имени Берни Бернбаум (Джон Туртурро). Похоже, Берни удит там, где Джонни прикармливает, так что он больше не может купить бой без того, чтобы ему не упали на хвост.

— Если подкупу нельзя доверять, чему вообще можно? — жалуется Каспар.

Он ищет благословения политического босса местных ирландцев Лео (Альберт Финни), чтобы устранить причину своих страданий, но Лео предпочитает не вя-



Том Риган (Габриэль Бирн),
фигура в центре междоусобной бойни политиков
и гангстеров в безымянном городе поздних
20-х или ранних 30-х

зываются. Он влюблен в сестру Берни, Верну (Марсия Гей Харден), которая хочет защитить брата.

Спокойный и мозговитый адъютант Лео, Том (Габриэль Бирн), понимает, что Лео совершает большую ошибку, и Том должен спасти его, пока его империя не рассыпалась окончательно.

Сложность в том, что Том тоже влюблен в Верну, хотя признается в этом неохотно, что и мешает ему уяснить в полной мере даже собственные мотивы.

Это картина о характере, этике и дружбе в самом мрачном контексте — Каспар практически так и говорит, когда закручивается начальная сцена. Но в основном это фильм о сердечности. Если верить Верне, у Лео сердце есть, а у Тома — нет. Ирония в том, что сердце Тома больше, чем чье бы то ни было, и в этом, а также в азартных играх его падение и его возрождение.

Редко появляется герой экрана такого сурового реалистического масштаба, как Том, и ирландец Бирн

(«Джулия и Джулия», «Солдатская история»), которому суждено заслужить этой ролью широкое признание, воплощает его в жизнь изящно и всерьез.

Как и Верна, он упрямый одиночка, не верящий никому и ничему, особенно чувству. Все, что он делает, он делает для Лео, причем не афишируя этого вовсе. Как говорит Верна, он выбирает окольную дорожку.

Том понимает, что Верна водит Лео за нос и презирует ее, но держаться от нее подальше все же не может. Изображаемая дебютанткой Харден, Верна обладает живостью и твердостью Бетт Дэвис или Барбары Стэнвик в их лучшие годы.

У Тома и Верны есть прекрасные совместные сцены.

— Запугивать беззащитных женщин — часть моей работы, — говорит он, поймав ее в дамской комнате.

— Ну так иди найди беззащитную и запугивай себе, — огрызается она.

Также замечателен Финни в роли великодушного политического махинатора, чей кабинет частенько привлекает довольных мэра и главу полиции. Он столь же невозмутим под градом пуль, сколь уязвим в делах сердечных.

Нельзя сказать, что увлечение реалистическими портретами лишила игру Кознов веселья. Есть ведь еще Полито в роли апоплексичного Каспара, ворочающий трудные этические вопросы своим тугим языком и тугим мозгом, и уморительно-брутальные персонажи — его жена и ребенок.

Есть еще каспаровский «цепной пес», Датчанин (вроде как «Датский дог»), в исполнении Дж. Э. Фримена, а также галерея откровенно сатирических персонажей третьего плана.

И далеко не в последнюю очередь есть Туртурро в роли пронырливого Берни, чудесно-отвратительного со своим свистящим смехом и нервным пожатием плеч («Кто-то дает мне заход, я захожу. И что теперь, я должен умереть?»).

Оживляет этих персонажей сценарий, под завязку набитый любовно возрожденными диалогами той эпохи, с выражениями вроде «Что за петрушка?» и фразами вроде «Два сапога мы с тобой, Том, ты да я».

Сцен насилия и ярких аттракционов здесь в избытке, но в этом случае, как в немногих других недавних фильмах, они складываются в нечто большее.

Коэны привели с собой многих товарищей по «Просто крови» и «Воспитывая Аризону», включая Картера Бёрвелла, чья вкрадчивая и ритмичная ирландская партия составляет насмешливый контраст действию.

Оператор Барри Зонненфельд, который безумствовал в «Воспитывая Аризону», в этом затемненном, сложно-сочиненном фильме мастерски отдает дань традиции, хотя (как минимум однажды) явно срывается с поводка.

Фанаты заметят cameo режиссера Сэма Рэйми, с которым Коэны сотрудничали на его «Зловещих мертвецах», и Фрэнсис Макдорманд, чей дебют в «Просто крови» незабываем.

Довольно сдержанное название картины указывает на место в лесу, где кое-кого отправят на тот свет. Плотный упакованный сценарий, вероятно обреченный стать одной из лучших разработок года, был написан братьями Коэн.

Перекресток Миллера

Стив Дженкинс

К Лео, политическому заправиле американского городка во времена сухого закона, является Джонни Каспар, гангстер-соперник; ему не терпится убить Берни Бернбаума, который наживается на боях, купленных Каспаром, но который платит Лео за защиту. Из-за своего романа с Верной, сестрой Берни, и вопреки совету Тома Ригана, его правой руки, Лео отказывается санкционировать убийство. Не зная, что Том тоже состоит в связи с Верной, Лео приставляет к ней хвост — Дэниэлса по кличке Парик. Когда Парика убивают, Лео обвиняет Каспара и решает использовать свою власть над мэром и шефом полиции, чтобы ударить по бизнесу конкурента. Том безуспешно пытается уговорить Верну оставить Лео в покое; к нему приходит Берни, который знает о следующем купленном Каспаром бое от Норки, дружка каспаровского бойца Эдди Датчанина. Том отвергает предложение Каспара погасить его игорные долги, если он сдаст ему Берни, и сообщает Верне, что считает, будто это она или Берни убили Парика; она заявляет, что он ревнует ее к Лео. Лео переживает внезапное нападение людей Каспара на его дом и приходит в ярость, когда Том раскрывает свои отношения с Верной, на которой Лео к этому времени собирался жениться. Верна старается убедить Тома уехать из города с ней и Берни, Том отправляется к Каспару, а Каспар хочет, чтобы он доказал лояльность новому боссу, застрелив Берни. Однако, без ведома людей Каспара, Том сохраняет Берни жизнь, отправляет его в убежище и говорит Каспару,

что это Эдди Датчанин и Норка продавали сведения о купленных боях. Датчанин сообщает Верне, что Том убил Берни; Берни угрожает появиться вновь, если Том не убьет Каспара. Тома чуть не убивает подозревающий его Датчанин, но он спасается, когда обнаруживают тело Берни (на самом деле это труп Норки, которого Берни застрелил в лицо). Теперь Том заявляет, что Берни блефует, и грозит сказать Каспару, что он жив. Каспар убивает Датчанина, когда Том сообщает ему, что Датчанин надул его со следующим боем. Том говорит Верне, что Берни жив, и посылает Каспара на randevu предположительно с Норкой. Каспара убивает ждущий Берни, которого, выслушав, что Норка убил Парика, застреливает Том. Последний использует деньги Каспара, чтобы поставить на купленный бой и таким образом избавиться от долгов. На похоронах Берни Верна посылает Тома куда подальше, но Лео, полагая, что все это время Том действовал в его интересах, предлагает простить его. Том отклоняет предложение, и Лео уходит.

Запоздалый выход «Перекрестка Миллера» в Британии означает, что теперь он появляется как элемент возрождения гангстерского фильма (после «Дика Трейси» и «Славных парней» и сразу перед «Крестным отцом — 3»), а также на волне экранизаций в стиле нуар американского крутого детектива (см. «Горячую цель») и прямо-таки засилья Джима Томпсона. На самом деле, решив сделать фильм по Дэшилу Хэммету, хотя и не экранизируя официально ни одну из его книг (точно так же они поступили с Джеймсом М. Кейном в «Просто крови»), Коэны в обоих случаях возвращаются к корням, и это придает фильму странное ощущение рефлексивности и чистоты одновременно, некоего просвещенного классицизма. Надо отметить, что «Перекресток Миллера» активно заимствует из «Красной жатвы» (безнравственное переплетение преступности и политики в управлении безумным

городом) и в особенности из «Стеклянного ключа» (запутанный треугольник отношений между Лео, Томом и Верной и сильная нота садистского гомоэротизма, вплетенная в сложный сюжет). Но особенная сила фильма проистекает из чувства, что авторы фильма проникли в самую суть Хэммета, за пределами отдельных тем и сюжетов, и пошли от нее наружу, строя свой собственный, весьма выразительный визуальный и ритмический стиль на прочном основополагающем фундаменте.

Самое хэмметоподобное здесь коренится в трактовке образа Тома и в спокойно рассчитанной игре Габриэля Бирна. Когда Берни умоляет пощадить его во второй раз и снова просит Тома заглянуть в свое сердце, Том просто спрашивает: «Какое сердце?» — прежде чем застрелить его. Это связано не столько с какой-нибудь шаблонной идеей циничного, прожженного характера, сколько с непостижимой мотивацией Тома. В заключительной сцене фильма, когда Лео оправдывает переход Тома на сторону Каспара в соответствии с собственными замыслами, Том в ответ только интересуется, знает ли кто-нибудь вообще, зачем что-то делает. Это не столько риторика, сколько точная формула хэмметовского метода и стиля: его герои и мир, который они населяют, по сути, действуют независимо друг от друга. Его простая проза никогда не превращает места и события в экспрессионистские проекции умонастроения главного героя — последнее всегда невыразимо. Вот почему связь между Хэмметом и нуаром в кино является и принципиальной, и опосредованной.

Сделав Тома чем-то вроде трагической загадки, развив схему событий, в отношении которых он всегда оказывается чужаком, Коэны дали «Перекрестку Миллера» почти абстрактный центр, парадоксально подчеркнутый мрачной цельностью внешнего вида и личности Бирна. Таким образом ловко подсвечивается му-



Двуличный Том с Верной (Марсия Гей Харден),
девушкой своего босса, с которой у него интрижка

чительная сложность интриги, в которой замешан Том, в смысле отношений, сторон, предательств и т. п., уж слишком уместных в жанре, так озабоченном, особенно в своей мафиозной части, тем, что Каспар описывает как «этику». Как кратко и сердито выражается он сам: «Если подкупу нельзя доверять, чему вообще можно?» Одно предательство следует за другим, пока Каспар не спрашивает: «Куда это все ведет? Интересный этический вопрос!» Все ведет, по сути, к серии повторов и вариаций, с помощью которых тщательно выстраивается повествование: повторяющаяся фраза «Что за петрушка?», шеф полиции и мэр, договаривающиеся сперва с Лео, а затем с Каспаром, два случая, когда Том обнаруживает Берни сидящим в своей комнате, два визита Тома на место убийства в лесу у перекрестка Миллера, два случая, когда Берни молит о пощаде, и т. п. Призрачные узы между Лео, Томом и Верной (треугольник, который и сам удвоен Датчанином, Норкой

и Берни, где Берни — связующее звено; в сексе его наставляла его «бешеная сучка» сестра) являются одновременно и катализатором этой схемы, и ее непостижимой противоположностью, подкладывающей этике жирную свинью.

В этом контексте тот факт, что визуальной отправной точкой фильма стал для Коэнов, судя по производственным заметкам, образ общей несовместимости («здоровые парни в пальто посреди леса»), становится совершенно понятным. «Перекресток Миллера» постоянно оттеняет визуальную цельность (идеально иконографические шляпы, пальто и лица; угрюмые осенние цвета и оттенки; большие, обшитые деревом комнаты) внезапными выплесками насилия, истерики и юмора, причем эти элементы часто смешаны. Так, Каспар закатывает сердитую оплеуху своему чудовищно жирному сыну, полагая, что с «детьми надо быть твердым»; Лео, расстреливая из автомата своего неудавшегося убийцу, превращает кончину последнего в упоительно растянутый танец смерти под звуки «Дэнни-боя»; боксер многократно истерически вопит, пока Каспар забивает Эдди Датчанина до смерти. Чувство темпа в некоторых сценах совершенно жуткое; продолжительные моменты спокойствия предваряют и подчеркивают физический абсурд и жестокость.

Во время начальных титров мы видим сон Тома — позже он пересказывает его Верне, — в котором его шляпу сдувает ветром во время прогулки по какому-то лесу. Ее желание интерпретировать образы (погнался ли он за шляпой? превратилась ли она во что-то еще?) наталкиваются на его безапелляционное заявление, что шляпа осталась шляпой. Вообще говоря, образ настолько силен и необычен, что не нуждается в интерпретациях, и значительная часть силы «Перекрестка Миллера» проистекает из хэмметоподобного ощущения вещей как они есть в сочетании с безошибочным чутьем на

подлинно запредельные выверты сюжета. Каспар считает, что этика важна, потому что без нее есть лишь хаос и анархия. Здесь Коэны убедительно демонстрируют, что он прав, и таким образом превращают упражнение в воссоздании жанра в нечто гораздо более глубокое и странное.

Выстрел за выстрелом, кадр за кадром

Стивен Леви

Как только Джоэл и Итан Коэны решили сделать гангстерское кино, стало неизбежным, что на экране окажется что-нибудь вроде «джиттербага „Томпсона“». Братья, обосновавшиеся в Нью-Йорке, создатели «Просто крови» и «Воспитывая Аризону», известны тем, что населяют свои сложносочиненные сценарии неповторимо-мрачными ходами. Их новый фильм, «Перекресток Миллера», не изменяет этой традиции.

Попросту говоря, «джиттербаг „Томпсона“», названный так своими остроумными создателями, — это ужасный танец, невольно исполняемый братком, которого пронизывают пули, пока мертвые пальцы продолжают давить на спуск пистолета-пулемета Томпсона. При всей нереалистичности трюка, сочетание нагнетаемого в него свинца и отдачи все еще стреляющего «томми» будто бы удерживает мертвеца в полете, дергая тело вверх-вниз, пока пули разносят помещение. В одной сцене из двадцати двух быстрых планов мы видим, как исполнитель «джиттербага Томпсона» отстреливает себе пальцы.

И еще одно: все это время ирландский тенор ревет «Дэнни-боя».

Казалось бы, проходной момент посреди основных эпизодов фильма — это Коэны в лучшем виде: кровавая, на грани безвкусицы, клоунада, гибрид Стивена Кинга и Сэмюэла Беккета.

— Мы не задумывали ее как уморительно-смешную, но есть в ней что-то... радостное, — говорит продюсер Итан Коэн, обаятельный парень лет тридцати с небольшим, который выглядит слегка старомодным с коротки-

ми каштановыми волосами и в рубашке-поло. — Это типа Смерть в полный рост.

Режиссер Джоэл Коэн, который, в отличие от своего брата, носит длинные черные волосы и рабочую одежду (немного напоминая Нила Янга), несколько удивлен, что «джиттербаг» вызвал какие-то вопросы.

— Мы и не собирались снимать «Сцены из супружеской жизни», — поясняет он.

Они собрались снять нечто совершенно другое. Братья Коэн, описывающие себя как «ленивцы», делают проекты по одному зараз и стараются не повторяться.

— Мы не хотели снимать еще одну махровую комедию вроде «Воспитывая Аризону», — говорит Джоэл. — Мы хотели сделать нечто чуть более меланхолическое. Не столько комедию, сколько драму. Нам всегда нравились гангстерские фильмы, так что именно об этом мы начали думать, когда затеяли следующий сценарий.

Изначально они собирались исследовать конфликт между ирландской и итальянской мафиями, борьбу за власть между группами иммигрантов во втором поколении. Впоследствии появился сюжет с боссом местной группировки, ирландцем по имени Лео, и его осторожным заместителем Томом. Хрупкая экосистема их города времен сухого закона нарушается, когда Лео влюбляется в Верну, сестру еврея-букмекера, и сдуру защищает ее брата от итальянских мафиози, имеющих на него зуб. Продажные полицейские и политики, ранее работавшие на Лео, ожидают исхода противостояния. Между тем у Тома тоже интрижка с Верной, и ему приходится сражаться с собственными демонами. Он пытается использовать все заходы и загоняет себя в лес, в кошмар, в точку, давшую название фильму.

Коэны несколько изменили концепцию по мере нахождения актеров. Темный кельт Габриэль Бирн стал Томом. Роль Лео была написана специально для Трея Уилсона, запальчивого Натана Аризоны из предыдущей

картины Коэнов. Но за два дня до предполагаемого начала съемок «Перекрестка Миллера» Уилсон умер от кровоизлияния в мозг. Коэнам, вынужденным искать немедленную замену, повезло: Альберт Финни, которым они оба восхищаются, оказался свободен. При наличии Бирна и Финни — и с густым акцентом, которым Бирн читал свои реплики, — главные члены группировки теперь представляли не столь ассимилированную прослойку ирландцев, и Коэны усилили национальный характер фильма.

— Ирландцы взяли нас за горло, — объясняет Итан.

Затем встала задача воссоздать грязный промышленный город образца 1929-го. В норме они подумали бы о городе вроде Чикаго или Олбани. Но им не хотелось иметь дело с холодом или снегом, а съемки были зимой.

— Мы поискали по Сан-Франциско, но вы знаете, как он выглядит: исторический, но эксклюзивный, этакий фальшивый историзм, — говорит Итан.

Тогда кто-то предложил Новый Орлеан, отдельные места которого на удивление подошли. За пределами характерного Французского квартала нашлось много мест, которые могли сойти за типичный Некийтаун конца 1920-х.

— Новый Орлеан довольно унылый город; его так и не реконструировали, — говорит Итан. — Там полно архитектуры, которая осталась нетронутой, витрин, которые не меняли последние шестьдесят лет.

Центральный элемент «Перекрестка Миллера» — взрывное покушение, которое происходит, когда итальянская «семья» посылает своих бойцов разобраться с Лео. С одной стороны, Коэны смотрят на эту сцену как на тонизирующее, считая, что перебрали с диалогами.

— К этому моменту пора уже пролить немного крови, — говорит Итан. — Фильм рискует стать приторным, понимаете?

С другой стороны, неудавшееся покушение необходимо, чтобы зритель понял фигуру Лео: с импозантной

небрежностью одержав верх над четырьмя кандидатами в его могильщики, Лео показывает, что его уязвимость как босса, возможно, преувеличена.

— Это Лео в роли босса, Лео, контролирующей ситуацию, в противоположность тем ситуациям в фильме, где он кажется немного наивным, — говорит Джозл. — Это Лео в своей стихии.

Сцена также представляет Коэнов в их стихии: виртуозное кинопроизводство, проработанный, взрывной монтаж. Но при этом сцена сочится иронией, в основном потому, что за всеми картинками из гангстерского кино: огнедышащими автоматами, частями тела, деграющимися от прямых попаданий, горящим домом и разбитой машиной — мы слышим душещипательное исполнение «Дэнни-боя», песни, якобы доносящейся из граммофона Лео.

Сцена начинается с длинного куска следящей съемки: мы видим, как оседает только что убитый охранник Лео и его сигарета зажигает газету. Убийца впускает сообщника в гостиную, и вдвоем они поднимаются по лестнице к спальне Лео. Лео тем временем заметил дым, поднимающийся из-под половиц, — он уже потушил сигару и схватил револьвер. Когда врываются автоматчики, он готов к встрече — перекачивается под кровать и стреляет одному из них в колено, а потом в голову. Затем, схватив автомат жертвы, он ныряет в окно, приземляясь на улице рядом с горящим домом. Он «снимает» второго автоматчика (Монте Старра), который все еще находится в спальне — следует «джиттербаг», — уклоняется от пуль из проезжающей машины, полной других нападающих, а затем, терпеливо шагая по окаймленной деревьями улице, продолжает разряжать «томми», пока его пули не настигают машину, которая, наткнувшись на дерево, взрывается.

Излишне говорить, организационных работ понадобилось немало. Поскольку плотно смонтированная сце-



Берни Бернбаум (Джон Туртурро), самодовольный брат Верны, во время первой встречи с Томом

на снималась в разных местах, в павильонах и на улице, в пригородном Метери, и в доме рядом с Французским кварталом, и в пустующем доме (теперь занятом романисткой Энн Райс), и в Садовом районе, это заняло несколько недель. Трудно вспомнить, какие именно части когда снимались — за одним исключением.

— Мы сожгли дом вечером, когда вручали «Оскаров», — говорит Джозл.

Возможно, самым сложным планом был момент, когда Лео закатывается под кровать и стреляет. Коэны приподняли декорации примерно на метр над землей, так чтобы камеры были на уровне кровати. Сложно было скоординировать действие и технологию — Финни должен был стрелять из-под кровати, когда дуло «Томпсона» изрыгало огонь, петарды в матрасе взрывались, а воздушная пушка выдувала перья из матраса

вниз. Со временем Коэны были удовлетворены, но, когда пленка дошла до монтажной, они обнаружили, что смерть первого автоматчика была недостаточно яркой: не «читалась» петарда (она не взорвалась как следует и не дернула голову бандита) в тот момент, когда Финни убивает его. И они пересняли эту часть.

Более поучительной была судьба второго автоматчика, невольного исполнителя «джиттербага „Томпсона“». Не один, а целых два человека играли бедную жертву, чей продолжительный танец смерти все еще вызывает тихую радость авторов, когда Коэны месяцы спустя просматривают его в монтажной. Старр отрабатывал планы, снятые спереди, но съемки сзади потребовали крепкого каскадера Джерри Хьюитта.

— «Томпсоны» — тяжелые автоматы, — поясняет Джоэл Коэн. — Такой нелегко удержат, когда он стреляет и брыкается, тем более когда на спине взрываются петарды.

— Это трудно, — соглашается Итан. — Нужно показать весь этот язык тела, когда в тебя попадают пули. Именно танец передает попадания.

О, этот танец!

— Мы всегда знали, что хотим это сделать, — говорит Итан.

— Все время придумываешь такое, что хочешь добавить в сцену, — говорит Джоэл. — Он стреляет в люстру, в картины, в пальцы ног. Во всякие веселые штуки. Очень было весело отстреливать пальцы. Единственное, что жалко, — слишком быстро все проходит, почти не успеваешь разглядеть. Это ключевой момент.

В процессе подготовки к этой сцене братья Коэн стали экспертами в области автоматов Томпсона; несколько штук их они раздобыли для фильма. Хотя они были очарованы скорострельностью автомата (при наличии достаточного боезапаса этот монстр способен выплевывать 800 пуль в минуту), им пришлось бороться

с его привычкой заклинивать — недостатком, повлекшим многочисленные пересъемки.

Впрочем, в целом они сочли автомат Томпсона стоящим выбором.

— Он невероятно громкий, и он вибрирует, — с любовью говорит Джоэл. — Видно, как он вроде позвякивает. В целом ощущения очень убедительные.

Даже Финни захватила «томпсономания». К концу отрезка, когда Лео идет по улице, стреляя по удирающему автомобилю, Финни приходилось сохранять невозмутимый вид, в то же время контролируя это мощное оружие. В качестве дополнительного вызова Коэны установили за ним ведро, чтобы посмотреть, сколько гильз он сможет туда отправить.

— Он выдал весьма высокий процент, — говорит Итан, и Джоэл складывается от хохота. — В смысле техники он очень хороший актер.

Виртуозное владение Финни автоматом позволяет закончить всю последовательность изящным росчерком. Но что действительно определяет сцену, это «Дэннибой». Коэны завербовали ирландского тенора Фрэнка Паттерсона — он играл певца в «Мертвых» Джона Хьюстона, — чтобы исполнить эту песню. После того как сцена была смонтирована, Паттерсон с оркестром отправился в студию и смотрел на монитор, чтобы иметь возможность соразмерять ритм песни с растущим числом трупов. В конце, когда Финни с огрызком сигары во рту удовлетворенно вздыхает, глядя, как последние из нападавших погибают в огне, музыка вспухает старосветской слащавостью: «...я с миром буду спать... пока ты не придешь... ко мне-е-е-е-е-е!» — очаровательно издевательский комментарий к недавнему «джиттербагу „Томпсона“».

Ричард Т. Джеймсон

Лед падает в толстодонный стакан: холодный, жесткий, ощутимый. Первый образ в «Перекрестке Миллера» достигает наших ушей раньше, чем глаз, но это тем не менее образ. Том Риган (Габриэль Бирн) пересек комнату, чтобы смешать себе выпить. Не то чтобы мы наблюдали его переход, не то чтобы мы уже знали, что он Том Риган, и не то чтобы мы видели его ясно сейчас, когда он разворачивается и направляется назад через комнату — молчаливая, размытая тайна на краю чужого крупного плана. И все же он — ходячая история, и его неспешное, периферийное продвижение, из глубины на среднюю дистанцию, а затем за границу кадра тоже история, лишаящая влияния взятого крупным планом Джонни Каспара (Джон Полито), который пришел настаивать, что довольно иронично, на своих территориальных правах.

Место действия — тоже история, которую мы читаем по мере того, как разворачивается сцена. Личный кабинет, не Каспара, но и не Ригана, — это городской босс Лайам О'Бэннион по кличке Лео (Альберт Финни) сидит за большим столом позади камеры и слушает. Кабинет на верхнем этаже, понимаем мы по приглушенному звуку машин (не задумываясь о том, почему мы это понимаем). На улице вечер, но солнце никогда не было бы здесь желанным или уместным гостем. Пространство для мужчин, зеленые абажуры ламп среди темного лоска дерева, кожи, виски. Звучит далекий паровозный свисток, нереальный и одинокий от рождения. Эта комната существует в городе, достаточно большом, чтобы дать

приют множеству преступных княжеств и политической махине, которая правит, поддерживая между ними равновесие, и все же это город, центра которого, хоть и на излете, достигают звуки окраин. Урбанистические мечты об империи не совсем вытеснили воспоминания о дикой природе, о безжалостных местах, недостижимых для дорог и поездов, даже если одно из них мечтательно окрестили «Перекрестком Миллера».

Поэтому мы не совсем удивлены (хотя эстетический шок приносит глубокое удовлетворение) тем, что шедевральная начальная сцена, с ее царственными интерьерами и диалогом, благоухающим двойными смыслами, уступает молчаливой (если не считать заунывной ирландской мелодии) сцене с начальными титрами в пустом лесу. А затем надпись на карточке, почти излишняя, возвещает: «Восточный город в Соединенных Штатах, ближе к концу 1920-х».

Одним из особых источников наслаждения от фильмов всегда было то, что они воображают миры и в то же время их отображают. «Перекресток Миллера» воображает невероятную красоту, невзирая на то что фильм Джоэла и Итана Коэнов — трепетное, скрупулезное изображение мира Дэшила Хэммета, особенно как он описан в «Стеклянном ключе» и «Красной жатве». (Фраза из «Красной жатвы» дала название дебютному фильму Коэнов «Просто кровь».) Облик безупречен от первого кадра до последнего, даже акустический «облик» того льда: это фильм, который знает, что означает выпивка у Хэммета, как она связана с размышлениями и опасностью, хладнокровием и опрометчивостью и каждым оттенком глубокой задумчивости. Атмосфера преисполнена личной боли, которая отделяет замкнутость от заботы и скрывает себя со злобой и отчаянием, притворяясь безразличной. Даже само пространство повествования хранит верность Хэммету. Например, некто Дэниэлс по кличке Парик — он появляется в фильме мертвым, его убийство меньше всего бросается в гла-

за и оказывается наименее значимой из загадок фильма, небрежно объясняемой среди отголосков более шумной свалки («Не знаю, просто потасовка»); действующим лицам остается недоумевать — хотя аудитории не приходится, — почему трупу Дэниэлса недостает давших ему кличку искусственных волос. Сам Флойд Терзби¹ мог бы позавидовать смерти, окруженной столькими загадками и заскоками.

Территория стоит того, чтобы отобразить ее на карте. Но что еще важнее, само нанесение на карту в «Перекрестке Миллера» становится кинематографической территорией и каждая смена дистанции и перспективы наполняется изысканной чувственностью. Иногда это заставляет вздрогнуть, как запоздалое открытие, что сомнительно дипломатичная беседа между Лео и Каспаром, с Томом в роли наблюдателя, также включает четвертого мужчину: Датчанина (Дж. Э. Фримен), преступного партнера Каспара, которого, хоть он и стоит все время прямо за Каспаром, зритель не видит до того момента, когда его свирепый облик не вздымается внезапным наездом через несколько минут от начала сцены. Эта бесшумная вспышка — самая шокирующая склейка со времен, когда Деннис Хоппер в «Синем бархате» предложил «ебать все, что движется». Неменьшее удовлетворение получаешь, когда минуту спустя после гневного отбытия Каспара и Датчанина Том Риган покидает подоконник за спиной своего друга и босса и подходит к кушетке у стены, устраивается, делает большой глоток и говорит: «Это зря, Лео». Девяносто девять режиссеров из ста взяли бы эту реплику крупным планом. Джоэл Коэн оставляет Тому достаточно места, чтобы мы почувствовали: и режиссер, и персонаж питают разумное уважение к схемам, к способам, которыми ходы и задумки могут пойти не так, и к кризису, разрешение которого навсегда разделит Тома и Лео.

¹ Персонаж «Мальтийского сокола» Д. Хэммета.

Когда Джон Уэйн заметил, что Дин Мартин, играющий алкоголика в поисках спасения, кажется, получил самую зрелую роль в «Рио-Браво», он спросил [режиссера] Говарда Хоукса, что ему делать, чтобы удержать свою часть экрана. Хоукс ответил: «Смотри на него, словно он твой друг». В «Перекрестке Миллера» Том Риган — друг Лео О'Бэнниона, но ему дьявольски не просто соблюсти интересы их обоих. Поначалу Джонни Каспар всего лишь хочет послать прощальное письмо Берни Бернбауму (Джон Туртурро), букмекеру, который путает карты каждый раз, когда Каспар покупает боксерский матч. Лео отказывается снять защиту с Берни, отчасти чтобы утвердить собственный авторитет, но также потому, что Берни — дорогой братец Верны (Марсия Гей Харден), чья мрачная красота разворошила тайное кострище в его сердце. Том хотел бы, чтобы его друг больше думал о деле. Он также хотел бы знать, что делать с тем фактом, что сам он — тайный Вернин любовник.

Как говорят, Альберт Финни поздно получил роль Лео, после того как Трей Уилсон, 43-летний актер, сыгравший отца пятерых близнецов в коэновском «Воспитывая Аризону», умер от инсульта. Лишний десяток лет Финни привносит дисбаланс в дружбу между Томом и Лео и меняет природу их соперничества за Верну; помимо того что его Лео — дюжий воротила, не созданный для романтических состязаний, он к тому же несет бремя возраста и последних возможностей. Но если Лео в исполнении Финни не совсем адекватен в области любви, он более чем адекватен как объект заслуженного уважения. Сценарий вынуждает Лео исчезнуть на большую часть последних двух третей фильма; каким бы превосходным исполнителем ни был покойный Уилсон, сомнительно, чтобы он мог эти две трети маячить таким внушительным призраком, как Лео мистера Финни. Чувство горького честолюбия, движущее Томом во время его часто озадачивающих манипуляций в попытке

исправить рехнувшийся мир «Перекрестка Миллера», находит выражение в основном в ирландской музыке, отмечающей его присутствие, и в наших воспоминаниях о Лео — помимо его внушительной мощи и мальчишеской прямооты — отдается неким подобием музыки. Не только воспроизведение «Дэнни-боя» во время одной из самых отчаянных виртуозных сцен в фильме (бодрящий апогей первого акта, который сделал бы оставшуюся часть любого другого фильма разочаровывающей), но и вздохи смертельно раненного, которые Лео издает, узнав об интрижке Тома и Верны. И то, как Финни укладывает историю тяжелого дня, и жизни Лео, и его дружбы с Томом в ответ на предложение ночной выпивки — «Не откажусь».

Эта подача реплик — одна из сотни вещей, которые можно любить в «Перекрестке Миллера», вместе со шлейфом дыма из-под натертых половиц, голыми деревьями, трущимися друг от друга над местом убийств, прибытием карлика, чтобы провести избиение, с которым не справился великан, тем, как люди и автоматы заполняют ночную улицу, подобно парящим осенним листьям. Нельзя не любить и сценарий, имеющий мужество выложить все карты на стол в самом начале и потом демонстрировать в каждой последующей сцене, что есть еще история, которой лишь суждено случиться, есть жизнь и тайна в персонаже, есть причина терпеливо и зачарованно сидеть лицом к лицу с фильмой, почитающей правила игры, которые едва ли кто-то еще в Голливуде до сих пор помнит, не говоря о попытке играть по ним. Джонни Каспар — скотина, строящая из себя философа, но он знает слово, которое подходит к кинопроизводству братьев Коэн: «этика».

Один из Коэнов сказал журналисту «Нью-Йорк таймс», что «Перекресток Миллера» возник из образа черной шляпы, которая останавливается на лесной поляне, а затем взмывает и летит дальше по просеке. Этот образ сопровождает заглавный титр как символ уваже-

ния фильма к тайне и преданность неразложимой цельности стиля. Он также объявляется в словесной форме, в качестве сна, который Том пересказывает Верне в самом доверительном своем разговоре. «Угу, — говорит Верна, — а потом ты погнался за ней, и она стала чем-то еще». — «Нет, — немедленно отвечает Том, — она осталась шляпой, и я за ней не гнался». Но как бы то ни было, этот человек в угрюмом бегстве от собственного сердца, который не может, не должен «смотреть на него, словно он твой друг», до последнего, закупоривающего мир кадра, гонится за шляпой по всему «Перекрестку Миллера». Как и Коэны. И то, что шляпа не превращается ни во что другое, — лучшая новость для американского кино на заре девяностых.

История Джоэла и Итана

Джон Х. Ричардсон

Новый фильм Джоэла и Итана Коэнов, «Перекресток Миллера», начинается со странно-мучительного плана шляпы, которая несется по осеннему лесу. Несколько позже Том, герой, сообщает Верне, своей любовнице, что ему снилось, как он идет по лесу и ветер сдувает с него шляпу.

Она цинично отвечает:

— И ты погнался за ней, так? Ты бежал и бежал и наконец нагнал ее и поднял, но это была уже не шляпа. Она стала чем-то другим — чем-то чудесным.

Том отворачивается и затягивается сигаретой. Он много пьет, уже рассвет, и он вымотан борьбой за баланс в скользком мире преступных интриг — мире обмана и предателей, а также обмана предателей.

— Нет, — отвечает он устало, — она осталась шляпой. И — нет, я не гнался за ней. Я смотрел, как она улетает, — нет ничего глупее человека, который гонится за шляпой.

Еще позже мы узнаем, что этот участок леса называется «Перекресток Миллера» и что гангстеры отвозят сюда людей, чтобы убить их. Больше того, Том и сам приводит сюда кое-кого, чтобы убить. Что делает шляпу и лес стержневыми образами в самой впечатляющей — пока — картине года. Выбранный для открытия Нью-Йоркского кинофестиваля 1990 года, «Перекресток Миллера» — блестящая смесь сатиры и серьезности, стиля и содержания, горькой истории любви, внедренной в гангстерскую готику, фильм, который одновременно и оммаж нуарам прошлого, и невероятно уверенный прыжок в будущее.

Хотя их предыдущий фильм, «Воспитывая Аризону», помочил ноги в теплой ванне сентиментальности, Коэны всегда были насмешниками — холодными и отстраненными кукловодами в лучших традициях Хичкока. Не то чтобы они променяли все это на хеппи-энд и путевку в Диснейленд; «Перекресток Миллера» скорее уж мрачней их других фильмов. Что они сделали, так это оставили ироническую отстраненность. Если «Крестный отец» обрел величие, подойдя к презренному тогда жанру серьезно, то «Перекресток Миллера» — постпостмодернистский «Крестный отец», забавляющийся глупостью жанра, но все же каким-то образом достигающий эмоциональных глубин. Это фильм, изобилующий карикатурами, под которыми все время обнаруживаются характеры. Мы видим потешного гангстера, а потом встречаем его сына, видим крутого парня, потом знакомимся с его любовником. Даже мертвеца его парик отделяет от неприкрытой правды. Это тревожное сочетание гротеска и трогательности, объятия с фигой в кармане.

Но спросите братьев Коэн, почему фильм называется «Перекресток Миллера», и получите ответ с кирпичной мордой — Беккет в форме Хэммета в форме Рокки и Булвинкля.

ИТАН: Не смогли придумать название получше.

ДЖОЭЛ: Оно нормальное. Его наш друг придумал. А то остались бы без названия.

ИТАН: Да, нормальное название. Мы б ему дали типа четверку — четверку с минусом. Оно... ну да. Иногда они приходят, а иногда нет.

Так что там вообще с этой шляпой-то, короче?

ДЖОЭЛ (смеется): Вот это хороший вопрос — «Так что там вообще с этой шляпой-то, короче?»

Я — тщательно обученный профессионал.

ДЖОЭЛ: Нет, просто звучит больно хорошо. Да что там вообще с этой шляпой-то, короче? Не знаю. Вроде как все эти гангстеры носили фетровые шляпы. Без шляпы ты не гангстер.

Но вы могли назвать его «Послеобеденная щетина». Без нее гангстеров тоже не бывает.

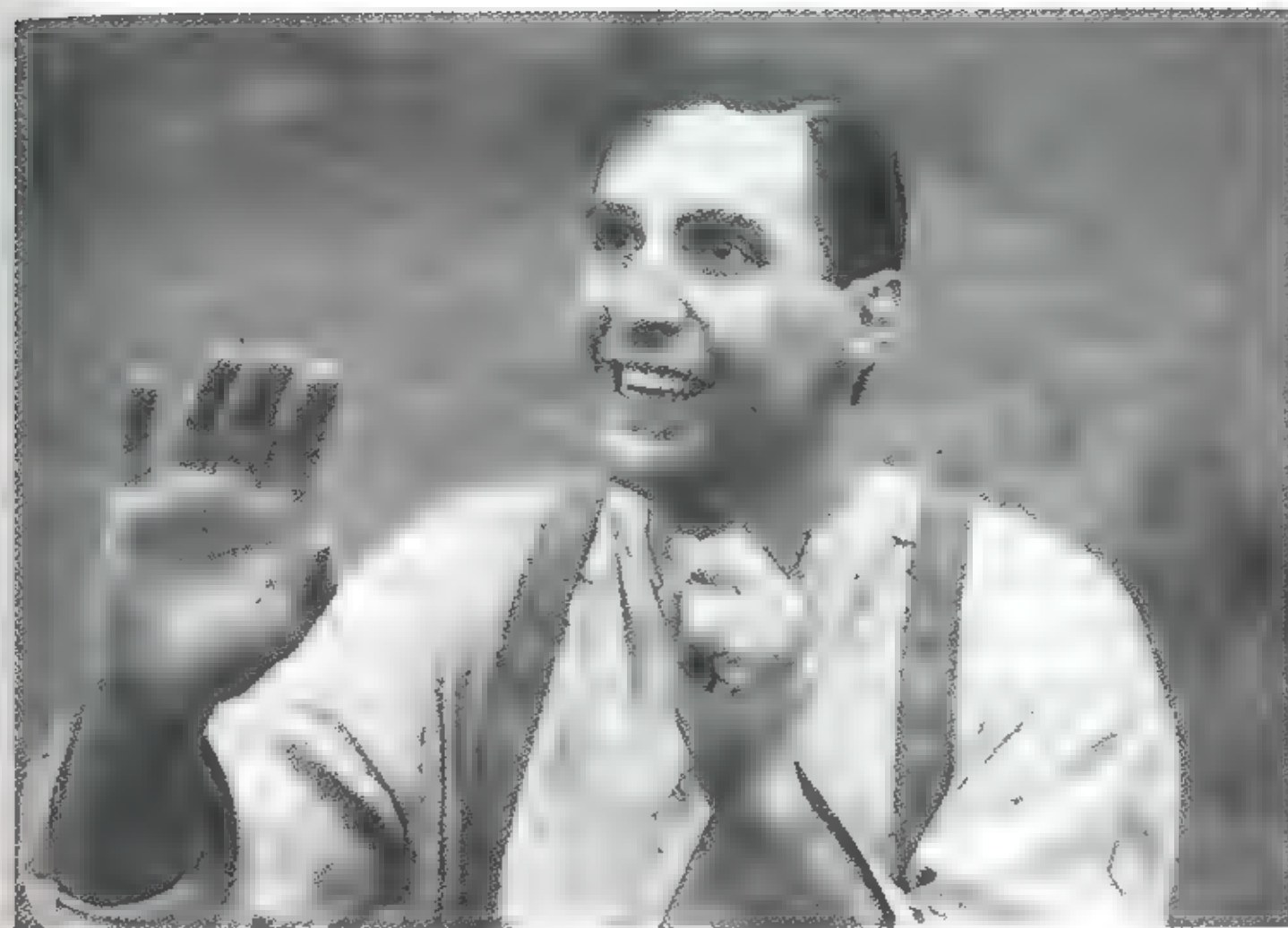
ИТАН: Вообще-то, ну да, конечно. Но мы не называли его «Шляпа» или «Фетр».

ДЖОЭЛ: Да, он называется «Перекресток Миллера».

Есть поразительное сходство между диалогами в фильме и речью самих Кознов — краткая многозначительность, ирония, экзистенциальная ровность тона. Звучит словно дешевые сыщики отпускают шутки в пустоту. Таков стиль Кознов на экране и за экраном, и поэтому большинство статей, написанных о них, носят названия вроде «Братья с другой планеты» или «Искаженные в Америке». В жизни, как и на экране, Козны никогда не извиняются и ничего не объясняют.

И правда, они немного отличаются от нас. Они кажутся нормальными — с одного взгляда вам ясно, что они ошивались на филологическом, или кинематографическом, или философском отделении какого-нибудь дурацкого колледжа и пересмотрели кучу фильмов и прочли кучу романов. Джоэл сгорбился в углу, и неопрятные длинные волосы закрывают его лицо, а Итан выглядит внимательным, но несколько отстраненным в своей проволочной оправе. На них джинсы и футболки.

Но есть у них эти странные привычки. Они склонны заканчивать фразы друг друга и говорят на личном жаргоне из шуток и кодовых слов. Хотя в титрах Джоэл значится режиссером, а Итан — продюсером, профессионально они настолько не разлей вода, что на съемках



Берни молит о пощаде в лесном районе под названием «Перекресток Миллера». Хотя Том сохранит ему жизнь, и он, и скулящий бандит предадут друг друга

их воспринимают как взаимозаменяемых существ. По голливудским меркам они практически уроды. Они живут в Нью-Йорке. Они редко ходят на вечеринки, а когда ходят, Итан обычно берет почитать книгу. И у них есть эта странная причуда делать откровенно самосознающие фильмы, но прикидываться шлангами, как только доходит до разговора о них.

— Они никогда не станут говорить о концепции, — говорит Барри Зонненфельд, оператор, снявший все три козновских фильма: «Просто кровь», «Воспитывая Аризону» и последний. — Они никогда не скажут: «Шляпа в „Перекрестке Миллера“ символизирует то-то». И даже если спросить их об этом, они скажут: «Мы хотели снять фильм про мужчин в длинных пальто и шляпах».

Козны в Голливуде пользуются повышенным спросом, а «Перекресток Миллера», вероятно, сделает спрос ажиотажным. «XX век Фокс» пришлось конкурировать

с другими студиями за право на распространение их следующего фильма, «Бартон Финк». В конце концов «Фоксу» пришлось оплатить почти весь бюджет (по нашим сведениям, девять миллионов долларов) в обмен только на американские права — и это за ретровещицу о творческом кризисе.

С самого начала у Коэнов есть право последнего слова — власть, за которую многие более опытные режиссеры продали бы душу. И, используя эту власть, они снимали не вычурные черно-белые «картины», но их собственные извращенные версии классических голливудских жанров, рискованные фильмы без доступных персонажей и хеппи-энда.

Голливуд смотрит на Коэнов так же, как на Вуди Аллена: их фильмы не приносят больших денег, но все хотят иметь к ним отношение. («Воспитывая Аризону» собрал 22 миллиона долларов.) Может, «Фокс» и озабочен тем, что «Перекресток Миллера» кажется мрачным и некоммерческим, но было бы «позорищем, если бы компания дала этим ребятам уйти», говорит сотрудник «Юниверсал» Джим Джекс. Уж Джекс-то знает: он несколько лет пытается заманить Коэнов на «Юниверсал». «Вам лучше вести дела с Джоэлами и Итанами, со Спайками Ли и Филами Кауфманами. Вот те люди, которые снимут великие фильмы нашего времени».

Возможно, даже фильмы-хиты. Однажды, говорит Джекс, «Коэны напишут сценарий, который они сочтут эксцентричным, и за время между написанием и выходом на экран центр как раз переместится настолько, что они угодят прямо в яблочко — и придут в ужас».

Может, Коэны и цари своей среднебюджетной горы, но, чтобы туда вскарабкаться, пришлось попотеть. Они выросли в пригороде Миннеаполиса, способные, но в других отношениях непримечательные ребята. Они делили комнату, немного катались на лыжах и скучали в школе. «Кого они действительно напоминают, так это двух чуваков, выросших на двухъярусной кровати», —

говорит их давний друг. «В то время мало что указывало на то, что что-нибудь случится», — говорит их отец Эдвард, профессор экономики в Миннесотском университете. Правда, они сняли три картины на восьмимиллиметровую пленку, но те фильмы были «настолько примитивными, что мне никогда не приходило в голову, что из этого выйдет что-то путное».

Единственным намеком на артистическое будущее была пьеса, в написании которой Итан поучаствовал в начальной школе.

— В одной сцене король Артур собрался выйти из замка, и его няня говорит ему: «Не забудь надеть свитер», — рассказывает Эдвард, который, как и сыновья, постоянно хихикает. — Там были подобные смешные места практически всю дорогу.

Одна необычная черта у братьев Коэн была: они были упрямы. Особенно Итан.

— Он всегда знал, чего хочет, и настаивал на этом, — говорит его отец. — Он никогда не ел никаких зеленых овощей, так что мы заключили с ним договор. Мы начнем есть овощи со следующего года. Он сказал: «Ладно», но, когда следующий год наступил, он не стал ничего соблюдать.

Мальчики рано покинули среднюю школу и отправились в частный колледж Барда, что в Саймонз-Рок. Оттуда Джоэл перешел на факультет кинематографии Нью-Йоркского университета, а Итан отправился в Принстон изучать философию. После университета Джоэл монтировал фильмы ужасов и вообще подрабатывал в кино, пока Итан не получил диплом и не присоединился к нему в Нью-Йорке.

Они начали писать сценарии. Один из них был детективом про убийства под названием «Пригородиллия». Другим стала «Азбука убийства», причем соавтором и режиссером выступил Сэм Рэйми; названный «Волна преступности», фильм вышел в 1985-м. Затем была «Просто кровь».

— Они очень, очень волновались, когда делали «Просто кровь», — говорит их отец. — От этого зависело все, и они это сознавали. Но когда они собирали деньги, то входили в комнату и выглядели очень спокойно.

Когда фильм был закончен, все студии сказали «пас». Но вышло так, что богатая наличностью прокатная фирма из Вашингтона под названием «Серкл» стала интересоваться продюсированием собственного фильма. «Серкл» ухватила за «Просто кровь», а когда фильм собрал солидные, если не сказать шикарные три миллиона долларов в арт-хаусных кругах, сбежались студии.

— На бумаге ничего не было, — говорит Джекс, в то время работавший на «Серкл». — Я наполовину ждал, что они скажут: «Слушай, мы теперь можем снимать для студий».

Но Коэны не дрогнули. Взамен «Серкл» оставили за ними последнее слово и выделили три миллиона наличными на съемки «Воспитывая Аризону». Через три недели после начала производства «XX век Фокс» выделил еще три миллиона. Эти странные отношения продолжают по сей день.

— В первую голову мы действительно любим те фильмы, которые они делают, — говорит совладелец «Серкл» Тед Педас. — Правда любим.

Коэны так немногословны не только с журналистами. Они и на площадке не любят объясняться.

— Было действительно странно, что никто вообще не упомянул шляпу за весь фильм, — говорит Габриэль Бирн, сыгравший Тома Ригана, главного героя «Перекрестка Миллера». — В какой-то момент я сказал Джоэлу: «Какова значимость шляпы? Она вообще важна?» И он сказал: «Гм». Вот и все.

Джон Полито играет гангстера, до безумия одержимого этикой. Фильм начинается его монологом: «Если подкупу нельзя доверять, чему вообще можно? Хорошую прибыль приходится доверять случайности, и вот

мы возвращаемся к анархии. Прямоком назад в джунгли. За счет нарушения этики».

— Я помню, как мы прогоняли ее в первый раз и я ошибся с одним словом. И когда все закончилось, они оба, как стерео: «Ты пропустил то слово». — (Но Коэны никогда не обсуждали с ним значение его речи.) — Они вообще-то не говорят о таких вещах, — говорит Полито. — Они вроде как хихикают, а потом говорят: «Продолжай».

Коэны любят подходить ко всему с физической стороны. Марсия Гей Харден, играющая Верну, любовницу и Тома, и его босса Лео (Альберт Финни), сообщает, что они отвезли ее на самолете на съемочную площадку в Новый Орлеан для незапланированной примерки, которая продолжалась «глубоко-глубоко за полночь», модернизировали ее платья, чтобы сделать их более обтягивающими, заставили ее провести неделю, тестируя косметику, выщипать брови и постричься.

— Для них это было важно, — говорит она; но в плане концепции они оставили ее без поддержки. — Мы просто использовали слова вроде «сипловатая», «соблазнительная», «сексуальная», и Джоэл говорил: «Да-да, те самые слова».

Опыт Бирна был похожим.

— Я говорил: «Я поставлю этот стакан и выйду из комнаты», а Джоэл говорил: «Нет-нет, Том никогда бы не оставил выпивку на дне стакана». Мы начинали обсуждать, не является ли Том алкоголиком, но ничего слишком глубокого. Обычно это было: «Закрой за собой дверь», что-то вроде того.

Они знамениты своим дотошным планированием. Они помещают почти все визуальные и монтажные пометки в сценарий и делают раскадровку каждого плана. Они не дают актерам менять ни единого слова.

— Было бы совершенно неуместно сказать: «У меня отличная идея: Верна на самом деле — англичанка», — говорит Харден.

Коэны также контролируют свой бюджет, что вызывает явную благодарность инвесторов. Например, они почти отказались от достопамятного плана с точки над потолочным вентилятором в «Просто крови», потому что постановка начала занимать слишком много времени.

— Если они говорят, что что-то сделают, они делают, и часто за меньшие деньги, — говорит Педас.

Вдвоем Коэны составляют самодостаточное производственное объединение.

— Они настоящие создатели фильма, — говорит Джон Туртурро, который играет Берни, брата Верны, в «Перекрестке Миллера».

— Они делают все. Они пишут, набирают актеров, работают над монтажом, даже музыкой занимаются. Они не нанимают людей, чтобы те брали и делали это все, — говорит Зонненфельд. — Они самоуверены до такой предубежденности, что не важно, что думают все остальные. Они не пытаются создать приятную атмосферу.

— Находиться на площадке было совсем не весело, — вспоминает Бирн. — Люди приходили туда, чтобы как следует поработать.

Но внутри жестких границ они гибки. Знаменательно, что эти «фанаты контроля» обычно пишут сценарии без плана и даже намека на концовку.

— Они буквально выдумывают все на ходу, — говорит Джекс. — Когда история подходит к перекрестку, они всегда вычисляют самый странный поворот.

Коэны также умудряются дать актерам почувствовать себя свободными, в основном, кажется, при помощи смеха. Они обладают выдающейся способностью превращать незнакомцев в соучастников своих сокровенных шуток. Это «обманный» способ режиссуры, говорит Полито.

— Они вроде как хихикают, и ты смеешься вместе с ними, пока наконец не осознаешь, что движешься в на-

правлении, которое они запланировали годы назад. У них удивительное умение заставить вас врасплох.

Коэновское сочетание гибкости и контроля, кажется, вдохновляет каждого. Все их актеры используют одно слово, чтобы описать их чувства к братьям: доверие. Туртурро говорит, что использовал радикально разные подходы в каждом дубле почти неловкой сцены, в которой его персонаж молит о пощаде. Результат — мощнейшая демонстрация актерского мастерства.

— Я знаю, что я рисковал, но для них я бы, в общем, сделал что угодно, — говорит он. — Я чувствовал большую свободу.

До «Перекрестка Миллера» ни один из персонажей Коэнов не обладал особыми мыслительными способностями. Они были если и не вовсе одуревшими от крови, то хотя бы деревенскими простачками. Но герой «Перекрестка Миллера» — парень с миллионом подходов. Том всегда кажется на шаг впереди всех остальных. Вообще это его работа, ведь он — мозг криминального босса Лео. Коэны повышают ставку, помещая его в ситуацию, в которой его выживание зависит от быстроты его мышления.

— Это персонаж, который вроде как подбрасывает все в воздух и намеренно создает путаницу, — говорит Джоэл. — Это старая идея [Дэшила] Хэммета — «Если я все взболтаю, я смогу справиться с последствиями, каковы бы они ни оказались. Всплывет что-то, что я смогу использовать».

Но Коэны искажают силу позитивного мышления, заставляя героя получить мир и потерять девушку. Неужели единственное, что глупее мужчины в погоне за шляпой, — это мужчина в попытке использовать голову под ней.

— Вы что, не знаете умных ребят, которые теряли девушек? — спрашивает вдруг услужливый Итан.

Он напоминает, что Лео слушает свое сердце. Это имя не случайно: у него львиное сердце. И еще Лео получает девушку.

— Так что, может, — неохотно признает Итан, — здесь есть мораль.

Итан произносит речь в пользу простой интуиции.

— В смысле вся затея с шляпой, тот факт, что у всех шляпы, он хорош, потому что, даже если он ничего не значит, он добавляет ниточку, которая проходит через весь сюжет, который та же нить. Ощущения хорошие.

— То же самое с решениями, которые принимаешь, пока делаешь фильм, — подхватывает Джоэл, — потому что всегда сталкиваешься с вопросами вроде «Эти обои должны быть такого цвета?», «Должен актер переходить на этот уровень или оставаться на том уровне?» И тебе приходится решать это довольно интуитивно. Приходится просто говорить: «Это, кажется, сочетается с идеей, это вроде образует единое целое с тем, что мы делаем, а это — нет». Но ты не всегда об этом думаешь.

Но потом появляются сложности. В конце концов единственный раз, когда Том слушает свое сердце, когда он решает не убивать брата своей дамы сердца, — это в итоге оказывается самой большой ошибкой за все время.

— Ирония этого хода нам вроде как понравилась, — говорит Итан, произнося «эрония» и обращая все в шутку.

А сердце Лео нарушает баланс преступной власти и приносит городу смерть и разрушение — еще одна «эрония». И простота Лео, человека действия, привязана также к его любви к крови; он «художник с автоматом».

Когда все настолько усложняется, появляется свербящее ощущение, что вы смотрите «искусство». Оно похоже на правду, даже если вы не можете понять, что это за правда такая, — или, возможно, именно поэтому. Козны совершили прыжок от стильных кондитерских изделий вроде «Просто крови» и «Воспитывая Аризону»

к тому, что романист Джон Гарднер назвал «моральной прозой». Тема «Перекрестка Миллера» в конечном счете не фильм, а человечество.

Кажется лишь уместным, что Козны настойчиво отвергают этот комплимент.

— Он не о человечестве. Он о персонажах, знаете ли, — говорит Итан. — Если вы хотите сказать, что в той степени, в которой мы напоминаем персонажей, он о нас, то это правда, но бессодержательная правда.

Значит, глубокая правда в том, как разрешается отдельная история? Что делают отдельные персонажи? И ничего больше.

Козны твердо и слаженно отвечают: «Именно».

Возможно, Козны просто самые ненарочитые из нарочитых художников за всю историю. Их уклончивый и шутливый подход к интервью — как и таинственная шляпа — выдает столько же, сколько скрывает. Ибо козновское презрение к абстрактному мышлению идет гораздо дальше традиционного для художника недоверия к идеям. В конечном счете оно коренится так же глубоко, как и стиль, который во многих отношениях составляет самую сущность Кознов. Стиль их невероятно внимателен к поверхностям, к внешнему виду, к самому стилю.

Барри Зонненфельд рассказывает историю о незабываемом плане в «Просто крови» — когда камера, едущая вдоль стойки бара и приближающаяся к заснувшему пьяному, просто подсакивает и перелетает через него. Это фирменный козновский план, отраженный в «Воспитывая Аризону», где камера проходит над машиной, вверх по лестнице и в окно, и в «Перекрестке Миллера», где кран опускает камеру к орущему лицу.

Но этот план был вырезан из первого монтажа «Просто крови».

— Я спросил Джоэла почему, и он сказал: «Не знаю, мне он показался слишком нарочитым», — воспомина-

ет Зонненфельд. — Я уставился на него, не веря ушам, и сказал: «Джоэл, да весь этот фильм нарочитый».

В таком случае ничего удивительного, что один из коронных коэновских приемов — продолжительные сцены без слов, вроде пятнадцатиминутной сцены в «Просто крови», мгновения «чистого кино», одновременно роскошного подарка киноискусству и бравурного заявления о значительных способностях братьев Коэн: «Смотри, мам, без слов! Нам их не надо, у нас картинки говорят! Да что там, у нас они петь могут!»

В «Перекрестке Миллера» истины стиля пошли на шаг дальше и нашли глубину в самой поверхности.

ДЖОЭЛ: В смысле с этой шляпой, что можно сказать о шляпе, это вроде ну как бы...

ИТАН: Да, о ней как-то сложно говорить, она вроде не то чтобы... она как бы не...

ДЖОЭЛ: Но в этом-то и странность. Дело не в том, что есть какие-то типа сокрытые тайны или вроде того, вся фишка в том, что, понимаете, все прямо там, понимаете, — все прямо там...

Шляпа, несомая ветром

Жан Пьер Курсодон

Один из ваших актеров, когда его спросили о вашем сотрудничестве на площадке, пояснил: «В действительности Джоэл режиссер — и Итан тоже».

ДЖОЭЛ КОЭН: Это правда, мы режиссируем вместе. Разделение труда, предлагаемое титрами, довольно произвольное.

Бывают ли между вами какие-то конфликты во время съемок о том, как лучше всего режиссировать?

ИТАН КОЭН: Нет, мы пишем сцену вместе, мы представляем ее одинаково. Все идет самым прямолинейным путем.

Вносите ли вы какие-то изменения в сценарий во время съемок и позволяете ли вы самим актерам импровизировать или вносить изменения?

ДЖОЭЛ: В «Перекрестке Миллера» актеры не изменили ни единого слова в диалогах. Мы очень точно следуем сценарию, большое число постановочных элементов уже там. Правда, при этом в середине съемок мы переписали всю вторую половину сценария.

Вам не кажется, что ситуация с двумя режиссерами может выбить актеров из колеи?

ДЖОЭЛ: Это вряд ли. Как сказал Итан, мы обычно соглашаемся в том, какую интерпретацию хотим уви-



Последняя встреча Тома со своим другом и боссом банды Лео (Альберт Финни) у перекрестка Миллера. Том получает (нежеланное) прощение за свое двурушничество

деть. На площадке у нас редко бывают неожиданности, потому что перед этим мы много пробуем. Когда мы прослушиваем основных актеров, они читают не просто одну или две сцены, а целый сценарий.

Альберт Финни был выбран в последнюю минуту...

ДЖОЭЛ: Роль была написана для Трея Уилсона, который умер как раз перед началом съемок. Нам пришлось задержаться на десять дней. Просто так получилось, что Финни был свободен и смог принять обязательства на несколько месяцев. Мы не переписывали под него диалоги, но, несомненно, с Треем результат был бы совершенно другим.

ИТАН: Что странно, так это то, что роль никогда не была бы написана, не имей мы в виду Трея, тогда как теперь для нас невозможно представить в роли Лео ни одного актера, кроме Финни.

У кого возникла идея, чтобы Финни и Габриэль Бирн говорили с сильным ирландским акцентом?

ДЖОЭЛ: Персонажи ирландского происхождения, но эти роли не планировалось читать с ирландским акцентом. Когда Габриэль прочел сценарий, ему показалось, что стиль и ритм — подлинно ирландские, и он предложил попробовать свои реплики с акцентом. Сперва мы отнеслись скептически, но его чтение нас убедило. Так что Финни тоже приобрел акцент.

Картина выходит в то же время, что и другие гангстерские фильмы.

ДЖОЭЛ: Это совпадение. Она сильно отличается от других, во всяком случае от «Славных парней» Скорсезе — единственного фильма, который я видел. Он мне понравился, но история и стиль совершенно другие, как день и ночь.

ИТАН: Когда все эти фильмы описывают как гангстерские, это предполагает более широкую общность, которой на самом деле не существует. Это ситуация того рода, который журналисты любят использовать, потому что они всегда пытаются идентифицировать моды, течения. Из этого выходит хороший материал, но смысла тут мало. В любом случае «Перекресток Миллера» ближе к нуару, чем к гангстерскому кино.

Картина разворачивается в Новом Орлеане, городе, который обычно не ассоциируется с этим жанром. С чем связан ваш выбор?

ДЖОЭЛ: Мы должны были снимать зимой, а нам не хотелось снега на натурных планах, так что нужно было выбрать южный город. Новый Орлеан оказался не слишком промышленно развитым, и многие районы лишь немного изменились со времен двадцатых.

ИТАН: Мы позаботились о том, чтобы не показывать живописные или туристические стороны города. Не хотели, чтобы зрители узнали Новый Орлеан. В нашей истории город — анонимный, типичный коррумпированный город хэмметовских романов.

В ваших интервью вы всегда производите впечатление людей, которые уходят от ответа, будучи спрошенными о символике образов, мотивации персонажей, общественном значении картины и т. п.

ИТАН: Очевидно, никто не хочет удовлетворяться фильмом, как будто им совершенно необходимы объяснения ко всем образам, к самой истории. Меня это всегда удивляет. Но если ты не удовлетворяешь их, журналистам начинает казаться, что ты что-то от них скрываешь.

В рецензии в «Нью-Йорк таймс» Винсент Кэнби жалуется, что Габриэля Бирна часто трудно понять, и еще жалуется на невнятности: некоторые персонажи всего лишь имена в диалогах и что с ними случилось — неясно. Вы чувствительны к подобной критике?

ДЖОЭЛ: Не особенно. Меня на самом деле не беспокоит, если зрители иногда теряют нить. Не так важно понимать, кто убил Парика Дэниэлса, к примеру. Гораздо важнее чувствовать отношения между персонажами. Вопрос разборчивости волнует меня больше, но до сих пор я не встречал плохих отзывов в этом отношении.

Отношения между персонажами довольно запутанные: Лео и Том, к примеру. Это дружба, которая вырождается в соперничество.

ДЖОЭЛ: Из-за Верны. Это гетеросексуальный треугольник фильма.

На своей пресс-конференции вы говорили о гомосексуальном треугольнике — Берни, Норка, Датчанин, — уравновешивающем другой треугольник. Гомосексуальность этих трех персонажей едва выражена (за исключением, возможно, Берни), а их отношения выражены еще меньше. Насколько важен этот треугольник?

ДЖОЭЛ: Сложно сказать, что заставило нас его придумать. Он не слишком важен, это довольно второстепенный элемент, но мы находим в нем какое-то удовольствие, возможно какую-то симметрию или контрапункт. Он вносит своего рода разнообразие, и процесс кажется нам оправданным в той мере, в которой мы не насилуем историю или персонажей.

Том, герой, жульничает, врет и манипулирует всю картину напролет. Этичен ли он, несмотря на все это?

ДЖОЭЛ: Да, думаю, есть некая чистота в его намерениях, но она проявляется весьма извращенно. У него есть принципы, которые конфликтуют сами с собой.

ИТАН: Это всеобщая проблема, по сути. Этот фильм — гангстерская история, потому что это жанр, который нас привлекает, — больше литературный, чем кинематографический жанр, кстати, — но конфликты персонажей, мораль можно применить шире.

С чего вы начали — тема, идея персонажа или элемент сюжета?

ДЖОЭЛ: Определенно не тема. В действительности отправной точкой сценария был образ или серия образов, желание сделать фильм, персонажи которого одевались бы определенным образом — шляпы, длинные пальто — и были бы помещены в декорации, необычные для жанра: загородная местность, лес...

Шляпа в фильме больше чем аксессуар, это многократно повторяющаяся тема с самого начала, с титров, где эту шляпу несет по лесу ветер. В чем ее значимость?

ДЖОЭЛ: Все спрашивают нас про эту шляпу, а ответа на самом деле нет. Это не символ, у нее нет определенного значения...

ИТАН: Эта шляпа ничего не представляет, это просто шляпа, которую несет ветер.

ДЖОЭЛ: Это образ, который пришел к нам, который нам понравился и просто внедрился. Это просто удобная путеводная нить, но нет необходимости искать глубинные смыслы.

В каком-то смысле Том сам предостерегает нас от интерпретаций, когда пересказывает свой сон: он подчеркивает, что шляпа ни во что не превратилась, осталась шляпой.

ИТАН: Конечно, можно воспринять это так. Верна без нужды пытается навязать значение сну Тома. А Том остается объективным.

Сколько времени вы писали сценарий?

ДЖОЭЛ: Гораздо дольше, чем два предыдущих фильма. В общем и целом восемь месяцев плюс-минус, но мы останавливались, чтобы написать сценарий следующего фильма, который занял два месяца.

Вы бы стали рассматривать возможность снимать по чьему-то еще сценарию?

ИТАН: Нет, сомневаюсь, мы уже привыкли работать таким образом с самого начала. Для нас творчество на самом деле начинается со сценария и продолжается на всех этапах подготовки; съемки – это только заверше-

ние. Нам было бы очень трудно ставить сценарий, написанный кем-то еще.

Вы сменили художников для «Перекрестка Миллера».

ДЖОЭЛ: Мы любим работать с теми же соавторами, но Джейн Маски, художник-постановщик на наших первых двух фильмах, была занята. Деннис Гасснер, который работал с Копполой, здорово помог нам с выбором цвета. Здесь цвета более выдержанные, чем в предыдущих двух фильмах.

ИТАН: Деннис подсказал идею с колоннами у здания, чтобы архитектура отражала деревья в лесу... Он снова был нашим художником в фильме, который мы только что сняли, «Бартон Финк».

Каков музыкальный вклад Габриэля Бирна?

ДЖОЭЛ: Он предложил какое-то количество классических ирландских песен. Мы уже решили использовать «Дэнни-бой», но другая песня, на которой Картер Бёрвелл построил основную тему, — это старая баллада, подсказанная Габриэлем.

Каковы ваши отношения с компанией «Серкл»?

ИТАН: Как вы знаете, это независимая прокатная компания, которая распространяла «Просто кровь», а позже продюсировала «Воспитывая Аризону». Студия «Фокс» сделала взнос в бюджет «Воспитывая Аризону» и выступила прокатчиком как для «Перекрестка Миллера», так и для следующего фильма, «Бартон Финк», но наши отношения с «Серкл» остаются прежними. Бен Баренхольц, как дистрибьютор, всегда интересовался независимым кинематографом, американским и зарубежным, он всегда идет на риск. Мы с ним на одной волне.

*Перевод Пола Бака и Катрин Петти.
Интервью взято 22 сентября 1990 года в Нью-Йорке.*

BARTON FINK



БАРТОН ФИНК

Бартон Финк

«Variety»

Много долгих месяцев Голливуд не преподносил нам таких эксцентричных полотен о делах студийных, как «Бартон Финк». Совершенная во всяком художественном отношении, герметическая история Джоэла и Итана Коэнов о краткой подработке «гениального» драматурга студийным сценаристом по контракту — филигранная работа, которую можно читать несколькими способами.

Реакция критиков, как и на предыдущие фильмы Коэнов, ожидается бурная, но, судя по всему, только знатоки проявят коммерческий интерес к живущему по своим законам миру и сокровенным смыслам лауреатов «Золотой пальмовой ветви» 1991 года.

Этот новый фильм понравится фанатам по крайней мере так же, как их предыдущий, «Перекресток Миллера», и по тем же причинам: необычно цветистый исторический язык в устах превосходных актеров, сцены, ведущие в странные, неожиданные места, и безупречное мастерство.

За исключением «Воспитывая Аризону», однако, коэновские фильмы оказались трудны для понимания широкой публики, и в этот раз, похоже, все останется по-прежнему. Большая часть действия разворачивается в унылом отеле, где писатель изо всех сил пытается писать.

Под давлением этих суровых ограничений в своем захватывающе сюрреалистическом размышлении о «жизни ума» братья создают несколько изумительных сцен, но надежного ключа к своему секретному царству не предоставляют.

Заглавный персонаж сыгран Джоном Туртурро со скрипучим нарастанием чувства ужаса: драматург из Нью-Йорка, серьезный, как та могила. Он имеет громкий успех на Бродвее в 1941-м, со своим дотошным анализом жизни рабочего класса. Финку удастся зачитать стандартную антиголливудскую речь, прежде чем капитулировать перед выгодным предложением студии, но он уверяет себя, что останется верен идеалам.

Однако, прежде чем он успевает сказать «пролетариат», его назначают на очередной борцовский фильм с Уоллесом Бири и велят что-нибудь притащить к концу недели. Будучи обласкан шефом студии Джеком Липником (Майкл Лернер), писатель заселяется в огромный, слегка потрепанный и странно недонаселенный отель. С писателем корешится огромный такой товарищ, холостяк из соседнего номера Чарли Мидоуз (Джон Гудман), страховой агент и талантливый трепач.

Финк работает у себя в комнате и страдает от жестокого творческого кризиса; когда сцены книжника, глазающего на пустой лист, сменяются такими чудными раздражителями, как отклеивающиеся обои или зудящий по углам комар, является призрак Кафки.

Чуть больше часа после начала картины — и происходит один из тех поразительных экранных инцидентов (вроде убийства Дженет Ли в «Психозе»), который бросает фильм в совершенно неожиданном направлении. Случается шокирующее убийство, в комнате Финка появляется загадочная коробка, открывается зловещая истинная сущность некоего персонажа, потом еще три убийства, очень странный пожар в гостинице и унижение писателя после того, как, по его мнению, он наконец произвел прекрасный сценарий. Концовка столь же восхитительна, сколь загадочна.

Сцена за сценой заполняются свирепой мощью и юмором. Встреча Финка с боссом студии представляет впечатляющую картину доминирования и унижения. Лернер, играющий мейероподобного царя царей, — это сенсация.



Бартон (Джон Туртурро) рядом с квинтэссенцией обывательского сочувствия Чарли Мидоузом (Джон Гудман), который обратится в его немезиду

Но в основном действие крутится вокруг Финка и его дружелюбного соседа Чарли, который философствует о жизни, демонстрирует ему борцовские приемчики и неизменно прерывает писателя ровно в тот момент, когда Финк вот-вот разродится.

С некоторой достоверностью можно утверждать, что персонаж Мидоуза в действительности не существует, что он всего лишь воплощение запущенного творческого кризиса. Он тоже играет настоящего работягу, которого Финк идеализирует и о котором пытается писать, но которого, в сущности, совершенно не знает.

У толстяка тысяча правдивых историй, которые он жаждет поведать, но писатель едва слушает. Финк кажется отстраненным и неуживчивым, переоценивающим свои труды, а в социальном плане безнадежным. Туртурро наделяет этого книжного червя убедительной тревожностью, потливостью, отчаянием и замкнутостью.

Гудман превосходен в роли простецкого соседа; его язык проворачивает целые страницы чудесного текста. Джуди Дэвис изящно создает портрет женщины, умеющей поладить с трудными писателями, а Джон Махони оказывается почти точным двойником Уильяма Фолкнера голливудского периода.

Роджер Дикинс заменил за камерой Барри Зонненфельда и создал для Коэнов много блистательных образов. Землистые декорации художника-постановщика Денниса Гасснера, монтаж Родерика Джейнса, костюмы Ричарда Хорнунга и музыка Картера Бёрвелла — все это вносит убедительный вклад в воссоздание Голливуда, каким он мог бы быть изображен не в классическом романе, а в сюрреалистическом рассказе.

Бартон Финк

Стив Дженкинс

1941-й. Вслед за успешной премьерой на Бродвее «Пустых разоренных хоров», своей пьесы о торговцах рыбой, юный Бартон Финк переезжает в Голливуд, чтобы работать на «Капито пикчерз». Поселившись в обшарпанной и жутковатой гостинице «Эрл», Бартон встречается с боссом студии Джеком Липником, который предлагает ему написать сценарий для второсортной борцовской картины с Уоллесом Бири. Пытаясь работать в гостиничном номере, Бартон тревожится из-за странных шумов, но получает дружескую поддержку от их источника, своего соседа Чарли Мидоуза, страхового агента. Чтобы помочь преодолеть творческий кризис, продюсер Бен Гизлер советует Бартону поговорить с Биллом Мейхью, известным романистом, у которого тоже контракт со студией, как, впрочем, и серьезные проблемы с алкоголем.

Бартон увлекается Одри, секретаршей Мейхью, но она говорит ему, что они с Мейхью влюблены друг в друга. Жалуясь на ушную инфекцию, Чарли снова приходит к Бартону и демонстрирует свое борцовское мастерство. Позднее он говорит Бартону, что поспорил с доктором насчет своего уха и собирается на несколько дней в Нью-Йорк. Бартон спорит с Мейхью, когда последний спьяну ударяет Одри, и впоследствии обращается к ней за помощью со сценарием. Она приходит к нему в гостиницу и открывает, что пишет работы Мейхью.

Они занимаются любовью, но потом Бартон, проснувшись, обнаруживает рядом с собой труп Одри. Чарли предлагает помочь истерическому Бартону и избав-

ляется от тела. Позднее он говорит Бартону, что уезжает, и оставляет Бартону коробку, которая, говорит он, содержит всю его жизнь. Потом к Бартону приходят два детектива и сообщают, что Чарли на самом деле убийца-психопат Карл Мандт по кличке Маньяк, в число жертв которого входит ушной доктор.

Наконец Бартон завершает свой сценарий и идет на танцы, чтобы это отметить. Когда он возвращается в номер, два детектива расспрашивают его о Чарли, а тот возвращается, поджигает гостиницу и убивает детективов. Чарли в ярости, потому что Бартон никогда не слушал его, но оставляет ему жизнь. Бартон покидает гостиницу и идет на встречу с Липником, который говорит, что сценарий ему не понравился, но он оставит контракт в силе. Все еще с коробкой Чарли в руках, Бартон отправляется на пляж и наблюдает за девушкой, глядящей на море...

Тот факт, что «Бартон Финк» имел такой оглушительный успех на прошлогоднем Каннском кинофестивале, но провалился в американском прокате, должен, пожалуй, как-то быть связан с положением протагониста — писателя, чей триумф на «солидных» нью-йоркских подмостках сочетается с оглушительно неудачной попыткой соответствовать стереотипным запросам голливудской студии. Правда, в качестве способа проникнуть в задачи и методы фильма эта связь оказывается столь же бесполезной, сколь и очевидной. Несмотря на обстановку, «Бартон Финк» на самом деле не слишком озабочен сложившимся образом Голливуда или тем типом культуры, который он представляет.

Персонажи вроде Липника, шефа студии, и Мейхью, пьющего фолкнероподобного писателя, — простые (и в случае с Липником очень смешные) стереотипы, служащие очевидными искаженными проекциями предрассудков Бартона об искусстве и его общественной функции («Я пытаюсь это различать», — высокопарно выражается он). Проблему Бартона можно свести к другому,

к тому, что он не слушает: последнее обвинение, сделанное психопатом Чарли, чьи попытки рассказать Бартону правду о «простом человеке» заглушаются бреднями писателя о важности театра. Но сама картина скорее развивается от этого заключения, чем к нему. И ее ключевое место, и ее точка фокусировки — не Голливуд, а гостиница «Эрл».

Именно поэтому бартоновские мучения с борцовским сценарием теснит и превращает в абстракцию саундтрек фильма, в котором каждый шорох, усиленный, отраженный и искаженный, становится ироническим символом писательского тормоза, а «обессиленные» слова заменяются звуками. Связь между гостиничной обстановкой и писательскими проблемами напоминает «Сияние», впечатление усиливается за счет повторяющихся перемещений камеры по коридорам. Но общая атмосфера больше похожа на замкнутый мир «Головы-ластика», особенно когда мы видим подробности вроде обоев, которые отклеиваются, потому что клейстер плавится. Также Коэны разделяют с Линчем способность найти гениальные звуковые и тактильные способы, чтобы подсказать: мир сошел с ума. Но в то время как «Дикие сердцем» угрожали дать этому мастерству полную волю (чувство утомительной неумеренности ради нее самой), «Бартон Финк» обретает трагическую ноту, заставив своего главного героя принять убийство и безумие с доподлинным отчаянием.

«Просто кровь» и «Перекресток Миллера» были, по сути, экранизациями, хотя и не основанными на определенных произведениях соответственно Джеймса М. Кейна и Дэшила Хэммета. В этом смысле «Бартон Финк» завершает своего рода трилогию. Изображая отчужденного героя, запертого в затрапезной гостинице и запутавшегося в необъяснимом убийстве, фильм ухватывает суть еще одного детективщика тридцатых, Корнелла Вулрича. Хотя Вулрич был обязан «оправдывать» свои кошмарные сценарии неправдоподобными объяснения-

ми, а Коэны вместо этого решили провести своего главного персонажа через апокалипсис (изумительная картина Чарли в горящем гостиничном коридоре) во что-то вроде двойного чистилища.

В конце концов «Бартон Финк» разрешается, хоть и не разрешает детали сюжета, сценой с Бартоном, сидящим на пляже с загадочной коробкой Чарли, глаза на девушку, любующуюся морем, — картинка, которую мы видели раньше на стене его номера. Перед этим Липник говорит ему, что сценарий говно, ничто из написанного не пойдет в производство и что, пока он не повзрослеет, его будет сковывать контракт. Так что Бартон остается запертым в пространстве, где слово и изображение никогда не сойдутся. Впрочем, прибегнув к Вулричу и вспомнив, что действие фильма происходит в 1941-м, можно предположить, что переживания Бартона со временем всплывут призраками в фильмах-нуар.

Скала на пляже

Мишель Симан и Юбер Ниогрэ

«Бартон Финк» рассказывает о творческом кризисе сценариста. Что заставило вас написать сценарий?

ДЖОЭЛ КОЭН: Это случилось, когда мы наполовину написали «Перекресток Миллера». Не то чтобы мы сами были прямо в кризисе, но наш ритм замедлился, и мы хотели немного отойти в сторону. Чтобы выбраться из трудностей, которые были у нас с той историей, мы начали думать о другой. Это и был «Бартон Финк», у которого две отправные точки. Во-первых, мы хотели снова поработать с Джоном Туртурро, которого хорошо знали, и придумать персонажа, которого он мог бы сыграть. А еще идея огромной заброшенной старой гостиницы, которая даже предваряла наше решение поместить историю в Голливуде.

ИТАН КОЭН: Мы очень быстро написали сценарий, за три недели, прежде чем вернуться к «Перекрестку Миллера» и закончить его. Это одна из причин, по которым два фильма выходят один за другим. Когда мы закончили снимать «Перекресток Миллера», у нас уже был готовый сценарий.

Вы поместили действие в 1941-й, это ключевой момент для писателей в Голливуде, почему? Фицджеральд и Натанаэл Уэст умерли, Престон Стерджес и Джон Хьюстон, два популярных сценариста, подались в режиссеры...

ДЖОЭЛ: Мы об этом не думали. С другой стороны, нам понравилась идея, что мир за пределами гостиницы

был на грани апокалипсиса, поскольку для Америки 1941-й был началом Второй мировой. Это казалось подходящим для истории. Другая причина, которая на деле не воплотилась в фильме, — то, что мы думали о гостинице, в которой живут только старики, фрики и лица с физическими недостатками, потому что все остальные на фронте. Сценарий развивался, эта идея отодвигалась, но вначале это подсказало нам выбрать тот период.

ИТАН: Другой причиной был главный персонаж: серьезный драматург, честный, политически ангажированный и довольно наивный. Казалось естественным, что он из «Груп-тиэтр».

ДЖОЭЛ: В биографии персонажа есть что-то общее с писателями вроде Клиффорда Одетса, хотя на этом сходство заканчивается. Оба писали пьесы того же рода, с пролетарскими героями, но их личности очень различны. Одетс был гораздо больше открыт внешнему миру, очень компанейский парень даже для Голливуда, что в случае с Бартоном Финком совсем не так! Одетс-человек также сильно отличался от Одетса-писателя: он был более многогранен, чем его произведения. В нем было много страсти.

Вы читали дневники Одетса, которые он вел в 40-х?

ИТАН: Джон Туртурро их читал. Есть расстояние, которое отделяет Одетса от Бартона Финка.

ДЖОЭЛ: Туртурро также интересовался стилем игры «Груп-тиэтр». В начале фильма голос, который слышно за кадром, принадлежит Туртурро, а в конце, когда он печатает отрезок сценария на машинке, он напоминает Одетса.

Персонаж по имени У.П. Мейхью прямо вдохновлен Фолкнером.

ИТАН: Да, писатель-алкоголик с Юга. Очевидно, что мы выбрали Джона Махони на эту роль из-за его сходства с Фолкнером, но, кроме этого, мы просто хотели с ним поработать. Но опять же это отправная точка, и параллели только внешние. Мейхью сильно отличается от Фолкнера, его опыт работы в Голливуде был совершенно другим.

ДЖОЭЛ: Очевидно, Фолкнер, как и Мейхью, презирал Голливуд, но алкоголизм не парализовал его, и он продолжал плодотворно работать.

Персонаж Джек Липник, продюсер, навеян Луисом Б. Мейером?

ДЖОЭЛ: Майкл Лернер немного его напоминает, но Липник скорее собирательный персонаж. Случай с формой, например, взят из жизни Джека Уорнера, который записался в армию и попросил своих костюмеров придумать ему форму. У Липника также есть вульгарные черты Гарри Кона.

ИТАН: Ирония в том, что эта полковничья форма — один из самых сюрреалистических элементов в фильме — в то же время одна из немногих деталей, взятых прямо из голливудских преданий!

Одно из величайших качеств ваших фильмов, и «Бартона Финка» в особенности, — совершенно непредсказуемые повороты. Как вы сочиняете свои сценарии?

ДЖОЭЛ: В этом случае мы представляли течение фильма с самого начала. Структура была еще свободнее обычного, и мы понимали, что где-то ближе к середине повествование должно сменить курс. Мы хотели, чтобы начало фильма имело определенный ритм и чтобы зрители участвовали в некоем путешествии. А момент, когда Бартон просыпается и обнаруживает рядом труп,

мы хотели сделать сюрпризом, который не конфликтует с тем, что было раньше.

ИТАН: Мы понимали, что разделительная линия очень тонкая. Нам нужно было поразить зрителя, но не отдалить его от фильма. Из-за того, как подается гостиница, прибытие Бартона в Голливуд не кажется полностью «нормальным». Но очевидно, что этот фильм меньше связан принятым представлением о кинематографических жанрах, чем, скажем, «Перекресток Миллера», который принадлежит к традиции гангстерского кино.

На какой стадии вы придумали картинку с женщиной на пляже, предвещающую последнюю сцену?

ДЖОЭЛ: Картинка возникла, как только мы задались вопросом, что будет в том номере. Мы хотели, чтобы он был очень скудно отделан, чтобы стены были голыми, вид из окна — только таким. На самом деле мы хотели, чтобы единственным каналом во внешний мир была эта картинка. Нам казалось важным создать чувство изоляции. Нужно было с самого начала создать состояние дезориентации у главного персонажа.

ИТАН: Картинка с пляжем должна была порождать чувство комфорта. Не знаю, почему мы ухватились именно за нее, но она помогла создать еще большую подавленность в самой комнате.

В сцене, где Бартон давит комара, фильм переходит от бытовой комедии к фантастике.

ДЖОЭЛ: Некоторые люди высказывают мнение, что вся вторая часть фильма всего лишь кошмар. Определенно в наши планы не входило сделать ее в буквальном смысле дурным сном, но это правда, что мы стремились к иррациональному. Мы хотели, чтобы на-

строение фильма отражало психологическое состояние героя.

ИТАН: Мы хотели, чтобы зритель разделил внутреннюю жизнь Бартона Финка и его точку зрения. Но нет нужды идти дальше. Было бы глупо, если бы в конце он проснулся в более широкой реальности, чем реальность фильма. В том смысле, что разговоры о «реальности» придуманного персонажа всегда искусственны, мы не хотели, чтобы люди думали, что он «реальнее» истории.

ДЖОЭЛ: Есть еще один элемент, который включается в игру в этой сцене. Вы не знаете, кто убил Одри Тейлор. Мы не хотели исключать возможность, что это был он, хотя он постоянно заявляет о своей невиновности. Это одно из классических соглашений детективного кино — как можно дольше подкидывать зрителю ложные следы. То есть все-таки мы хотели сохранить неопределенность до самого конца. Но предполагается, что преступление совершил Чарли из соседнего номера.

С этой точки зрения выбор Джона Гудмана на роль Чарли Мидоуза принципиален, если учесть, что обычно он играет «славных парней». По этой причине зритель за него с первой минуты.

ИТАН: Роль была написана для этого актера, и мы, очевидно, сознавали этот теплый, приветливый имидж, с которым зрителю удобно. Мы использовали эти ожидания, чтобы в конце концов обмануть их. И все же с момента, когда он представляется, в нем есть что-то угрожающее,стораживающее.

Тот факт, что Бартон Финк воспринимает пролетариат как тему своих пьес, также побуждает его подружески вести себя с Мидоузом, иначе он покажется полным буржуазных предрассудков.

ДЖОЭЛ: Отчасти это правда, но Чарли также завоевывает симпатию просто из-за своего дружелюбного поведения в самом начале.

ИТАН: Чарли в равной мере осознает, какую роль уготовил ему Бартон Финк, неким извращенным образом.

На момент съемок фильма вы не знали, что будете участвовать в конкурсной программе в Каннах, и тем более не подозревали, что Роман Полански будет председателем жюри. Довольно иронично, что ему пришлось судить фильм, где «Жилец» из «Тупика» сталкивается с «Отвращением».

ДЖОЭЛ: Очевидно, что на нас повлияли его фильмы, но в данный момент совесть не позволяет нам говорить об этом, а то будет выглядеть, будто мы лижем ему жопу. Три картины, которые вы упомянули, конечно, на нас повлияли. «Бартон Финк» не принадлежит к какому-то жанру, но если у него есть родословная, очевидно, что она начинается с Полански.

Еще в голову приходит «Сияние», а также мир Кафки и черный юмор еврейской культуры Центральной Европы.

ДЖОЭЛ: Это так, разве что «Сияние» скорее принадлежит к международному жанру фильмов ужасов. Несколько критиков также упомянули Кафку, и это меня удивляет, потому что, честно говоря, я не читал его со времен университета, когда я проглотил «Превращение». Некоторые из них намекали на «Замок» и «В исправительной колонии», но я их никогда не читал.

ИТАН: Когда столько журналистов хочет, чтобы мы оказались вдохновлены «Замком», поневоле проникаешься желанием наконец открыть эту книжку.

Как вы делите между собой работу над сценарием?

ИТАН: Все очень просто и очень неформально. Мы вместе подробно обсуждаем каждую сцену и никогда не назначаем написание такой-то сцены кому-то из нас. Но в конечном счете печатаю я. Как мы уже сказали, «Бартон Финк» был написан необычайно быстро, а на «Перекресток Миллера» ушло гораздо больше времени, почти девять месяцев.

ДЖОЭЛ: Обычно мы тратим четыре месяца на первый черновик, который затем показываем друзьям, прежде чем посвятить еще два месяца доводке.

Как вы написали «Бартона Финка» так стремительно?

ИТАН: Может, это благодаря чувству облегчения после трудностей «Перекрестка Миллера». В любом случае это было очень легко.

ДЖОЭЛ: Странно, но некоторые фильмы возникают в голове почти сформированными. Сразу маячит то, что предстанет глазу. Возможно, не зная в точности концовки, ты уже предвосхищаешь правильную итоговую эмоцию. А иные сюжеты похожи на медленные путешествия, когда сам не ведаешь, куда стремишься.

С этим фильмом мы практически знали, в каком состоянии Бартон Финк будет в конце. Точно так же с самого начала мы написали конечную тираду Чарли, где он объясняется и говорит, что Бартон только турист в городе. Гораздо легче, когда заранее знаешь, куда ты ведешь своих персонажей.

ИТАН: У нас было впечатление, что мы очень хорошо их знаем, возможно, потому, что мы очень близки с обоими актерами, и поэтому писать их роли было очень легко.

«Перекресток Миллера» к тому же фильм, в котором пересекается много персонажей, мест и разных сюжетов.

ДЖОЭЛ: Это правда, «Бартон Финк» гораздо более ограничен. История «Перекрестка Миллера» так сложна, что мы все время терялись, пока ее писали.

ИТАН: «Бартон Финк» скорее развитие идеи, а не повествовательные хитросплетения, которые составили «Перекресток Миллера».

Откуда взялось это имя?

ДЖОЭЛ: Мы нашли его в начале работы над сценарием, но мы не знаем, откуда оно. Казалось, оно появилось просто так, по случаю.

В фильме много юмора — начиная с обоев, отклеивающихся от стен, до двух полицейских. Здесь больше двойственности драма — комедия, чем в ваших предыдущих фильмах.

ДЖОЭЛ: Верно. Фильм, в сущности, не комедия и не драма. «Перекресток Миллера» больше тяготеет к драме, а «Воспитывая Аризону» — к комедии.

ИТАН: Похоже, мы не можем написать фильм без «комического мусора».

ДЖОЭЛ: Странно, потому что поначалу я представлял себе «Перекресток Миллера» скорее комедией, а «Бартон Финк» казался мне юмором чернейшего толка.

Роль Джона Полито похожа на роль в «Перекрестке Миллера». В обоих случаях его унижают.

ИТАН: Ну, только в «Бартоне Финке» его нагибают уже двадцать лет. Он, в конце концов, привычный.

Первое изображение Голливуда, которое мы видим, необычно для таких фильмов: скала на пляже.

ИТАН: Забавно, что вы это упоминаете, ведь мы сняли другие планы, чтобы создать более традиционный переход, но решили их не использовать. Все, что нам понадобилось, — это скала на пляже, которая также сопровождает концовку.

Это вторая ваша работа с художником-постановщиком Деннисом Гасснером.

ДЖОЭЛ: Мы не меньше трех недель снимали в этой гостинице, там происходит половина всего. Нам нужны были стиль ар-деко и развалюха, знававшая лучшие деньки. Гостиницу надо было органично связать с фильмом — она должна была служить проекцией персонажа, которого играл Джон Гудман. Пот скользит по его лицу, как обои скользят по стенам. В конце, когда Гудман говорит, что он пленник собственного состояния психики, что это похоже на ад, гостиница как раз приобретает этот inferнальный вид.

ИТАН: Мы использовали много зеленого и желтого, чтобы внушить чувство разложения.

ДЖОЭЛ: Итан всегда описывал отель как корабль-призрак, отданный волнам, где вы никогда не видите других пассажиров — только свидетельства их присутствия. Единственной подсказкой будут ботинки в коридоре. Можно представить его заселенным коммивояжерами-неудачниками, с их несчастной половой жизнью, одиноко плачущими в своих номерах.

Вы смотрите на Голливуд пятидесятилетней давности, но некоторым образом сталкиваетесь с теми же проблемами. Художники до сих пор встречают филистимлян вроде Джека Липника?

ДЖОЭЛ: Весьма вероятно. Но «Бартон Финк» на самом деле очень далек от нашего собственного опыта. Наша профессиональная жизнь в Голливуде была особенно легкой, что, я уверен, очень необычно и очень нечестно. Это никоим образом не личный комментарий. Мы сами финансировали наш первый фильм, «Просто кровь», а три последующих были спродюсированы вашингтонской компанией «Серкл филмз». Каждый раз мы предоставляли им сценарий, который им нравился, и договаривались о бюджете. У нас в столе нет отклоненных сценариев. Есть, конечно, проекты, над которыми мы начинали работать, но недописывали по той или иной причине, потому что были художественные проблемы, которые мы не смогли разрешить, или потому что стоимость производства оказывалась нереальной.

А есть незаконченный проект, который был вам особенно дорог?

ДЖОЭЛ: Нет, потому что в конце концов оказываешься захвачен другим фильмом, который тебя соблазняет и становится твоей основной заботой. Мы все еще хотели бы реализовать написанную нами короткометражку-другую, но в Америке с ними очень сложно, рынка считай что нет.

Почему на этот раз вы пригласили Роджера Дикинса?

ДЖОЭЛ: Наш обычный оператор Барри Зонненфельд был занят, и, поскольку нам понравилось, как работает Дикинс, мы попросили его поработать с нами. Казалось, он подходит для проекта.

ИТАН: Очень понравились его ночные планы и интерьеры в «Грозовом понедельнике». Еще мы посмотрели «Сид и Нэнси» и «Остров Паскали».

Вы рисовали раскадровки, как для предыдущих фильмов?

ИТАН: Ну да, довольно подробные. Но, конечно, когда мы на площадке, случается много изменений, хотя все же к каждому плану мы приходили подготовленными. Этот фильм было делать проще, чем «Перекресток Миллера», и бюджет был на треть меньше, как и время съемок: восемь недель вместо двенадцати.

Вы сняли что-то, что не вошло в монтаж?

ДЖОЭЛ: Для «Перекрестка Миллера» были сняты целые эпизоды, которые потом не вошли. С «Бартоном Финком» было не так, почти все использовано. Только несколько сцен студийной жизни Голливуда, вот их мы решили не сохранять, они были довольно банальны.

По сравнению с вашими предыдущими фильмами, где были сцены вроде ночной стрельбы в «Перекрестке Миллера», «Бартон Финк» гораздо строже по стилю.

ДЖОЭЛ: Это было не нарочно. Возможно, это потому, что в «Перекрестке Миллера» было столько диалогов, что на каком-то этапе мы захотели дать зрителям визуальную встряску. К тому же гангстерское кино позволяет эти пышные боевые сцены. Но для «Бартона Финка» этот стиль не казался уместным. Вычурное зрелище расстроило бы баланс.

«Писатель — жертва Голливуда» — часть легенды кинематографа.

ИТАН: Да, это почти клише. Плюс к тому мы награждаем их титулом жертвы, которого они, возможно, не заслужили, потому что Бартон Финк, возможно, не великий художник, а Мейхью больше не способен писать.

Вы чувствуете общность с какими-то вашими современниками в американском кино?

ДЖОЭЛ: Нам довольно многое нравится, но я не вижу сходства с нашими работами. Сегодня американская киноиндустрия в хорошей форме; порядочное число режиссеров удачно доносят свои идеи до экрана либо на конвейере крупных студий — которые выдают в основном шаблонную продукцию, хотя есть исключения, — либо в независимом кино.

Ваш кинематографический стиль сильно отличается от большинства сегодняшних голливудских картин. Например, вы начинаете все свои фильмы прямо в середине сцены, не задавая контекст. Пример — тот же «Перекресток Миллера».

ДЖОЭЛ: В начале «Перекрестка Миллера» у нас два плана: первый — это стакан со льдом, а потом крупный план [Джона] Полито. Мы не хотели прямо сразу показывать, кто держит стакан. Вы видели кого-то со стаканом, слышали звяканье льда, но человек на плане размыт; затем вы видите Полито, слышите его монолог. Лед — ключевой элемент плана. Потом вы видите Альберта Финни, но все еще не знаете, кто держит стакан, и наконец достигаете Габриэля Бирна на заднем плане. Все это было подготовлено в раскадровках.

ИТАН: Мы хотели окутать тайной персонажа, который должен был стать героем фильма.

ДЖОЭЛ: Полито в этой сцене важен, поскольку он дает информацию, начинает излагать историю.

ИТАН: Мы удерживали вступление Габриэля в разговор. Он говорит последним, через пять минут после начала фильма.

Как вы объясняете сравнительный коммерческий провал «Перекрестка Миллера», несмотря на восторги критиков по всему миру?

ИТАН: Тут всегда трудно строить догадки. Может, история слишком сложна, чтобы за ней следить.

ДЖОЭЛ: В конце концов, сюжет «Глубокого сна» тоже было довольно сложно понять! Кто ж его разберет, почему «Перекресток» провалился, но все же для нас это было разочарованием.

*Перевод Пола Бака и Катрин Петти.
Интервью проведено в Каннах 20 мая 1991 г.*

Мари Жозе Лави

Один из самых сильных моментов в сценарии фильма «Бартон Финк», в котором и так немало моментов хоть куда, — разговор с глазу на глаз, убедительный реализм коего проистекает от размещения сцены в отхожем месте. Вот где два сценариста сошлись тет-а-тет по воле двух других сценаристов. Один из тех, кто в туалете, новичок, не кто иной, как сам Бартон Финк, а другой, опытный, как две капли напоминает Фолкнера... напоминает его больше, чем сам оригинал. Эту роскошную пародию представляют братья Коэн, известные наглым и жестоким мастерством акцентировать черты своих персонажей и духом, одновременно тлетворным и уважительным.

Зрителю, хоть и заверенному официально, что «любое совпадение с... является чисто случайным», предлагается точная копия лица Фолкнера. Диалог также «играет» гораздо занятнее, если зритель заметил, что Бартон Финк напоминает того же Фолкнера. Таким образом, сцена причудливо выставляет «Фолкнера против Фолкнера» и трагически противопоставляет одного сценариста, новичка-энтузиаста, своему выдавшему виды, пресыщенному двойнику, которым станет сам Бартон несколько лет спустя.

Неопытный сценарист Бартон Финк застрял после первых трех строчек сценария, который его попросили написать, о жизни борца, которого должен играть Уоллес Бири. Так уж получилось, что первой работой, которую Фолкнеру дал Сэм Маркс в «MGM» 7 мая 1932 года, был набросок римейка «Чемпиона», истории о боксере, которого раньше играл Уоллес Бири. Римейк должен

был называться «Плоть», а Бири — играть там борца. Как можно видеть, «любое совпадение...». По ряду причин Фолкнер не написал сценарий, который был поручен Моссу Харту, точно так же как в «Бартоне Финке» сценарий был передан другому писателю.

Человек, похожий на Фолкнера, с самого начала появляется перед нами как неизлечимый алкоголик весьма благородной наружности (любое совпадение...). Циник, растерявший все иллюзии, вскоре он показывает свою неспособность писать сценарии, опустившись до того, чтобы их писала его студийная секретарша — и заодно его любовница, — чье сходство с Митой Карпентер также чистое совпадение! А вот это разозлит тех, кто знает голливудскую репутацию Фолкнера как человека исключительной работоспособности. Здесь братья Коэн держат наибольшую дистанцию от реальности, на которую опирается их сценарий, по крайней мере в том, что касается Фолкнера, тогда как их экивоки и подмигивания напоминают о многих других персонажах, близких к писателю. Как бы то ни было, Бартона Финка у них заманили в Голливуд благодаря нью-йоркскому успеху его пьес, как в свое время Фолкнера после нью-йоркского ажиотажа вокруг его романа «Святылище». Хотя Мита Карпентер не написала для Фолкнера ни строчки, она все же выступала для него в роли козла отпущения, как и женщина в «Бартоне Финке», которая похожа на нее лишь случайно.

Уильям Фолкнер был так же неизвестен, прибыв в Голливуд, как и Бартон Финк, хотя его быстро обнаружил модный режиссер Говард Хоукс. Хоукса увлек один из рассказов писателя, «Полный поворот кругом», благодаря страсти к авиации, которая уже заставила его снять «Воздушный цирк» (1928) и «Утренний патруль» (1930). Купив права на «Полный поворот кругом» за сумму, значительно превышающую пять тысяч долларов, Хоукс планировал совместное продюсирование с «MGM» и хотел заручиться участием Фолкнера в адаптации его собственного рассказа.



У. П. Мейхью (Джон Махони) с многострадальной Одри Тейлор (Джуди Дэвис) — сценарист-алкоголик, отчасти списанный с Уильяма Фолкнера

Интересна история этой адаптации. Как мы увидим, она свидетельствует о величайшей способности Фолкнера приспособляться к требованиям студий. И все-таки в то же самое время она показывает причины его неважной репутации в кино. Наконец, она являет собой прекрасный пример поразительных условий, в которые частенько попадали голливудские сценаристы.

Рассказ «Полный поворот кругом» повествует о действиях английского моряка и американского пилота во время Первой мировой, подчеркивая каждодневную опасность боев с точки зрения классической трагедии. Сюжет и его развитие были простыми, не имея другой цели, кроме как показать безразличие перед лицом опасности двоих мужчин, которыми двигало одно и то же патристическое чувство. Отвага летчика производит впечатление на моряка, который в свою очередь (отсюда назва-

ние) удивляет товарища риском, на который идет сам. Что до читателя, он не мог не быть захвачен двумя совместными приключениями, разворачивающимися без всякой цели. Рассказ был построен в соответствии с простым и строгим планом: за одной рискованной воздушной вылазкой следовала другая, еще более опасная морская операция. Адаптация не представляла проблемы: образы, структура и хронология — все это было чрезвычайно пригодно для кино, изображающего конфликт и сражения в исключительно мужском мире.

На запрос Хоукса Фолкнер просто ответил, что свяжется с ним через пять дней. На эту встречу Фолкнер прибыл не просто с ответом, но с законченной адаптацией. Хоуксу немедленно понравился сценарий, съемки должны были начаться, как только будет достигнуто соглашение с «MGM», где вице-президентом в то время был Ирвинг Тальберг. Его решение было полностью одобрительным, хотя и с тем простым условием, что прежде всего нужно добавить персонажа-героиню, чтобы создать роль для Джоан Кроуфорд, у которой тогда был контракт с «MGM». Оставлять контрактных звезд без работы было против правил студии и финансового здравого смысла. То, что преобразование было принципиальным, требующим полной реконструкции истории и смены темы, в расчет не бралось. Сценарии в практике Голливуда создаются, исключительно чтобы служить студии.

Даже если Фолкнер и был расстроен необходимостью модифицировать элементарную канву, ему удалось придумать дополнительные сцены, которые бы не отвлекали от основного действия. Он в темпе написал вторую версию, добавив, к примеру, сцены детства, предвещающие узы, протянувшиеся между разными персонажами. Вся история приобрела масштаб значительной, волнующей работы. Если Хемингуэй считал это одной из лучших историй о войне, то Брюс Кэвин, который знал о переделанном сценарии, был убежден, что по силе и цельности тот не уступал театральной пьесе.

Хорошо известно, что в Голливуде, не желающем допускать, чтобы все зависело от одного человека, малейшее задание всегда дается команде — если не несколькими. Имея это в виду, Сэм Маркс назначил Дуайта Тейлора сотрудничать с Фолкнером, и в результате появилось несколько сцен, нарушивших драматическую цельность исходного материала. Затем женщина, знаменитая своим талантом, Эдит Фицджеральд, присоединилась к двум мужчинам, чтобы учесть женскую точку зрения. В итоге задуманное Фолкнером связное целое, считай, рассыпалось. Переработанный сценарий так и не был завершен, поскольку сцены из детства, в которых коренилась драма, пришлось выкинуть из-за невозможности найти молодых американских актеров с английским акцентом! Не много осталось от фильма из того, что придумал Фолкнер, после того как само название было изменено на «Сегодня мы живем». Из этой второй, переделанной версии фолкнеровского сценария (она сегодня еще хранится в архиве), которая читается на ура, получился посредственный фильм. Адаптация выскользнула из авторских рук до такой степени, что последние два соавтора в титрах значатся как сценаристы, а Фолкнер лишь как автор диалогов и оригинальной истории.

Вот таких-то злоключений требовала машина Голливуда, контролирующая все — от зачаточных стадий проекта до его конечного использования. Можно понять, почему Фолкнер в «Бартоне Финке» лишился иллюзий относительно возможностей, которые предлагал ему кинематограф, и почему он больше не желал писать того, что, как ему было известно заранее, в любом случае обречено на отклонение или переработку. Однако настоящий Уильям Фолкнер, невзирая на представления о нем как о человеке авторитарном и бескомпромиссном, никогда не опускался до мстительного разочарования, но все эти годы, проведенные в Голливуде, сохранял высочайшую работоспособность, которая в то время была в цене, и богатейшее воображение, которое ценили мало.

Кажется, Фолкнер никогда не испытывал недостатка энтузиазма к работе: для сценария «Истории де Голля», к примеру, он написал больше тысячи страниц! Фолкнер хранил свою глубокую самобытность и приверженность совершенству во время работы над более чем сорока сценариями для «МГМ», «Фокс» и «Уорнер бразерс», и ни разу ему не удалось передать силу или вдохновение, совершенно очевидные сегодня при чтении его трудов. Он работал сценаристом дюжину лет, связанный чередой жульнических контрактов до такой степени, что Джек Уорнер мог похвастаться, что «держит на работе лучшего писателя Америки за копейки».

Творческий гений Фолкнера, запертый в студийной системе, не мог повлиять на столь безликую тотальную бюрократию. Писателя сковывала всемогущая, неуловимая иерархия, которая, иногда из самого Нью-Йорка, решала все вопросы, невзирая на текущие проекты, не объясняя причин и не давая никому ни малейшей возможности объясниться. Сценаристам, как и всем сотрудникам студий, приходилось молча подчиняться административным предписаниям, которые ни с того ни с сего могли перевести их с одной работы на другую, не справляясь с ними и не задумываясь о творческих последствиях. Отменяемые, видоизменяемые, приостанавливаемые, возобновляемые проекты часто порождали разочарование в любом, кто был сколько-нибудь заинтересован своей работой. Фолкнер часто оказывался лишен результатов труда, длившегося неделями или месяцами. Из того, что он вообразил или написал, получилось не много фильмов, а еще меньше он получил объяснений. К сожалению, слишком немного из написанного им и сложенного в архивы студий доступно широкой публике, чтобы репутация Фолкнера-сценариста сравнялась с репутацией Фолкнера-писателя.

Фолкнер присутствует в «Бартоне Финке» от начала до конца, множество напоминаний о его эрудиции, о его разочаровании кроется в деталях вроде выражения лица

Бартона Финка, когда его просят написать сценарий о борце. Маленькая, почти неразличимая морщинка напоминает нам о том, каким уязвленным должно было казаться лицо Фолкнера в тот день, когда его самого попросили написать историю о борце. Или, чтобы пойти еще дальше, тот офис в унылом павильоне сценаристов таит легенду о «Невольничьем корабле», проекте, над которым Фолкнер работал для «Фокса».

Сложно измерить влияние автора и его творчество, когда нет необходимых документов. Поэтому трудно оценить роль, которую Фолкнер мог бы сыграть в эволюции кино, если не считать вызванного его литературными работами, отличавшимися явно кинематографическим стилем «монтажа», восхищения в среде режиссеров французской «новой волны». Тот, кто вводит новшества, обычно получает меньше всего признания на собственном поприще. Со временем, однако, Фолкнер поспособствовал бы эволюции кино, сделав распространенным то, что раньше было неприемлемо. Когда читаешь Фолкнера 50 лет спустя, его когда-то рискованная манера кажется полностью знакомой для нашего мышления. И все же в свое время он не был оценен. Люди, которые определяли искусство (!), пеклись о прибыли и потому противились всему новому.

«Бартон Финк» предлагает превосходное зрелище, посвященное всем неизвестным, которые работали в тени, чтобы развить и обогатить язык кинематографа. Братья Коэн с любовью и юмором отдали дань многим из них, и особенно одному из самых авторитетных — Уильяму Фолкнеру.

Перевод Пола Бака и Катрин Петти

Быть Бартоном Финком

Джон Пауэрс

Позвольте мне начать, как все вы втайне хотите, с того, что я похвастаюсь погодой. День ясный, температура — мирные 27 градусов, а смог отнесен за город ветром Санта-Ана, который Раймонд Чандлер сделал частью местной мифологии. Короче, это щеголеватое утро в Лос-Анджелесе — одно из тех, которые когда-то побудили Джулиана Темпла (помните его?) обронить за поздним завтраком: «Будь у нас в Лондоне такие денечки, у нас бы не случилась миссис Тэтчер». Да, в солнечном свете есть что-то такое, что заставляет верить почти во все. Ибо последние пять лет студия «XX век Фокс» верила, что братьям Коэн, сценаристу-режиссеру Джоэлу и сценаристу-продюсеру Итану, суждено стать голливудскими суперзвездами.

Когда в 1984-м вышел их дебют «Просто кровь», Коэны получили такие рецензии, за которые большинство молодых кинематографистов продали бы душу, не подозревая, что эти чрезмерные похвалы в итоге обычно убивают. Но невзирая на дифирамбы критики — Джоэла называли следующим Уэллсом, следующим Леоне, следующим Скорсезе, — публика сочла картину медленной, холодной и полной отвратительных персонажей.

И все же киноиндустрия торчала от таланта Коэнов и ожидала, что их следующий фильм обнаружит в них любовь к мейнстриму и игре на публику, как в авторах «Назад в будущее» Бобе Земекисе и Бобе Гейле. Но при всей шумихе и массовой рекламе, «Воспитывая Аризону» пережил лишь краткий, вялый прокат. Дела «Перекрестка Миллера» были еще хуже. Открывший



«Жизнь разума» для Бартона Финка перестает казаться малиной, когда он просыпается в гостинице «Эрл» рядом с трупом Одри

Нью-Йоркский кинофестиваль под знакомую восторженную болботню критики, последний раз фильм был замечен прячущимся, иззябнувшим и хромым, как тот заяц у Китса¹.

Падение курса продолжится их новой комедией «Бартон Финк», который хапнул главные призы в Каннах (включая Пальмовое помело) и был воспет даже теми критиками, которые, как я, пинали их предыдущие труды за подростковый выебон. У «Бартона Финка» нет шансов найти массового зрителя, и на этот раз я скорблю, потому что это и забавная сатира на Голливуд сороковых,

и лукавый комментарий к роли художника. Одноименный герой — эгоцентричный, как бы радикальный драматург сороковых, нанятый Голливудом, чтобы придать «это чувство Бартона Финка» картине про реслинг для Уоллеса Бири. Пораженный творческим ступором, писатель проводит все время в поисках помощи; и все же он так занят самоуглубленной трескотней о «жизни разума» и «рассказе о простом человеке», что никогда никого не слушает, особенно простого человека.

Финк, в сущности, напоминает коэновскую пародию на «много о себе думающего» идейного художника, быть которым они полностью отказываются. При всех своих подмигиваниях аудитории и вкусе к классическим жанрам, по сути своей они формалисты, возводящие герметические миры, значения которых самосоотносимы и глубоко абстрактны. (Говорят, что Итан претя от Витгенштейна, но это, возможно, шутка.) Работы Коэнов радуются самовлюбленным поворотам сюжета и повествовательному эхо, цикличным образам и повторам шуток, движению камеры, которое уводит тебя от действия, заставляя вместо этого признавать мастерство и дерзость режиссера. Какие бы идеи ни были у братьев относительно любви и верности, искусства и жизни, они неизменно рассматриваются с самых неочевидных углов — прямая дорога к провалу в прокате. После «Бартона Финка» ясно, что Коэны не желают снимать популярные хиты.

По крайней мере в данный момент Голливуд, кажется, не возражает; Коэнов все еще считают молодыми и перспективными авторами. Руководство «Фокса» гордится тем, что поддержало лауреатов «Пальмовой ветви», пусть даже в качестве раскаяния за дьявольский успех «Один дома». Кроме того, они уверены, что два таких талантливых и таких хорохорящихся парня, как Джоэл и Итан Коэны, в конце концов покорятся неизбежному и сделают нечто сокрушительно успешное.

¹ Из первой строфы поэмы «Канун святой Агнессы».

Братья Коэн от «а» до «я»: большое двухголовое зрелище

Марк Хоровиц

За последние шесть лет и всего четырьмя фильмами братья Коэн, Джоэл и Итан, ослепили и оглушили зрителей до безумия. В целях помощи зрителям и рецензентам, которые хотят разработать собственные теории для организации данных в растущем деле Коэнов, «Филм коммент» предлагает этот простой в обращении, интерактивный путеводитель для озадаченных. При должном применении этот гипертекстовый интерфейс представит даже самую таинственную и поэтичную сцену Коэнов прямолинейной и доступной, как мультфильм на утреннем сеансе.

[Примечание: Это Интерактивная Критическая Статья. Внутри отдельных пунктов **выделены** ссылки на другие отдельные пункты. Читателю предлагается строить интерпретации, начав с любого отдельного пункта и следуя собственным критическим путем.]

АВТОРСТВО. Джоэл и Итан Коэны, сценаристы-продюсеры-режиссеры фильмов «Просто кровь» (1984), «Воспитывая Аризону» (1987), «Перекресток Миллера» (1990) и «Бартон Финк» (1991), выросли в пригороде Миннеаполиса; родители (оба) (у обоих) — профессора колледжа. Итан учился в Принстоне, специализировался в философии. (См. **Проблема ума—тела.**) Джоэл посещал киношколу и носит длинные волосы. По вопросу, кто что делает, Джоэл уклончив: «В нашем сотрудничестве я обозначаюсь как режиссер, а Итан обозначается „продюсер“, а авторство сценария у нас общее, но на самом деле все гораздо гибче, нежели показывают титры.

Мы могли бы делить авторство наоборот, но наш стандартный ответ в том, что я крупнее, чем он. В реальности все типа поровну касательно того, что мы делаем». Сэм Рэйми, который хорошо знает обоих (и того и другого) Коэнов, заявляет, что у Итана ум имеет «литературную конфигурацию» и он больше распоряжается сценаризмом, оставляя Джоэлу больше времени на решение проблем с визуальностью. Вопрос для дальнейшего исследования: если Итан — **голова**, а Джоэл — **сердце**, то где шишковидная железа? (См. **Допельгангер.**)

АНАЛЬНАЯ ФИКСАЦИЯ. Тяга к чистоте, порядку и контролю. Как говорит один персонаж «Просто крови» о другом: «Он дико осторожный. Прямо анальный. Сам мне как-то сказал. — Она постукивает по голове. — Вот здесь». (См. **Фрейд.**)

БАРТОН ФИНК. Фильм Коэнов о **головах**. Не путать с «Перекрестком Миллера», их же фильмом о **шляпах**. Бартон (Джон Туртурро), высокопарный нью-йоркский драматург, обладающий поверхностным сходством с Клиффордом Одетсом, поселяется в захудалой голливудской гостинице, чтобы написать фильм про борьбу с Уоллесом Бири. Бартон подхватывает первоклассный «писательский ступор». Следуют осложнения. Ближе к концу фильма Бартон, безумный, как Оболваненный Шляпник, орет на солдат в увольнении, хотя в действительности ни на кого в особенности: «Я писатель, вы, чудовища! Я творю! — Он показывает на свою **голову**. — Вот мой мундир! Вот как я служу простому человеку!»

В НЕВЕДЕНИИ. Два святых покровителя сценаристов, Аристотель и Сид Филд, с разными акцентами говорят о сценариях одно и то же: должны быть «завязка, кульминация и развязка», именно в этом порядке. У Коэнов есть идея получше: загони себя в угол, а затем попытайся выбраться. «Обмани ожидания зри-

телей, — говорит Джоэл. — Выдумай ужасные ситуации, чтобы поместить в них героев». Затем, как он сказал одному интервьюеру: «Сделай еще хуже!» Персонажи редко понимают, что происходит, и, когда им все же удается выпутаться, обычно это результат ошибки или просто тупого везения. Когда все позади, зрители остаются «единственной привилегированной стороной, которая знает, что случилось на самом деле». И в самом конце «персонажи по-прежнему в неведении».

ВОРДСВОРТ УИЛЬЯМ (1770–1850). Поэт-романтик. Единственный коэновский фильм, заслуживающий эпитета «вордсвортианский», — это «Воспитывая Аризону», их благозвучная ода примирению, картина о двух противоречивых мечтах, бьющихся в мужской груди: домашнее блаженство и преступная дорога. Всем нам знакомо это чувство. В то время как другие три фильма финишируют на нотах одиночества и отчужденности, «Воспитывая Аризону» завершается счастливым сбором за круглым столом, мечтой о семейной гармонии. «Кто есть Дитя? Отец Мужчины; / Желал бы я, чтобы меж днями связь / Природной праведности не рвалась».

ГЕОМЕТРИЯ. Навейанный трехсторонними разногласиями Джеймса М. Кейна, повторяющейся геометрической фигурой в мире Коэнов является «роковой треугольник». В чистейшем виде он является в «Просто крови» и вновь возникает в «Перекрестке Миллера», уже сдвоенным. Во-первых, есть парадный треугольник: Том спит с Верной (Марсия Гей Харден), невестой своего лучшего друга Лео (Альберт Финни). А на заднем плане, помимо того, маячит гомосексуальный треугольник: Берни встречается с Норкой (Стив Бушеми), который «принадлежит» цепному псу Джонни Каспара, Датчанину (Дж. Э. Фримен). Два треугольника связывает Берни, брат Верны. Гомосексуальный подтекст должен указать на глубочайшую тайну истории: Том любит

Лео и проигрывает его Верне и собственной бессердечности. Для обособленной пары Коэнов двое — компания, трое — всегда толпа. (См. Секс.)

ГОЛОВА (антоним — сердце). Слово «голова» или его синонимы (череп, мозг, ум и т. д.) 64 раза встречаются в сценарии «Перекрестка Миллера» и 77 раз — в «Бартоне Финке». Для сравнения: в «Этой прекрасной жизни» термин упоминается всего 24 раза, чему не приходится удивляться, поскольку Капра был пожизненным материалистом. Однако в «Китайском квартале» слово появляется только 17 раз, что странно, поскольку Полански для братьев — главный источник влияния. Впрочем, если «нос» может считаться синонимом «головы» (поскольку является ее придатком), суммарное число возрастает до 38.

ДЕКАРТ РЕНЕ (1596–1650) Французский философ, предвестник Коэнов, который заметил: «Я мыслю, следовательно, я существую». Усердно трудился над местоположением души. Его решение, безусловно французское, было в том, что душа коренится не в уме и не в теле, но в шишковидной железе. (См. Проблема ума—тела.)

ДЖ. ДЖ. ХАНСЕКЕР. Лучший коэновский фильм, снятый не Коэнами, — «Сладкий запах успеха»; написанный аккумуляторной кислотой Эрнестом Леманом и снятый с непревзойденной извращенностью Александром Маккендриком портрет чудесной жизни пресс-секретарей и лизоблюдов, которые, как мотыльки, кружатся вокруг мегаломаниакального пламени нью-йоркского колумниста — сплетника Дж. Дж. Хансекара. Сценарий Лемана был переписан Клиффордом Одетсом, реальным прототипом Бартона Финка. Существует неснятый сценарий Коэнов «Подручный Хадсакера», написанный в соавторстве с Сэмом Рэйми, который описывают как эксцентрическую комедийную версию «Административной власти» (сценарий Эрнеста Лемана).

ДОППЕЛЬГАНГЕР. Заумное немецкое слово, означающее «гость-двойник», относится к призрачному двойнику человека, судьба которого связана с его судьбой. В литературе доппельгангер часто осуществляет самые глубокие и темные желания главного персонажа и потому должен быть уничтожен, чтобы главный персонаж мог выжить в этом мире. В «Воспитывая Аризону» милые сердцу Хая (Николас Кейдж) преступные порывы покидают кошмарные сны — выбираются из головы, — воплощенные в байкера-бандита по имени Ленни (Рэнделл «Текс» Кобб). В «Перекрестке Миллера» Том Риган (Габриэль Бирн) находит своего доппельгангера в Берни Бернбауме (Джон Туртурро). Оба они — игроки и жулики, каждый из которых мог бы сказать (хотя говорит Берни): «Кто-то дает мне заход, я захожу». Дважды Том обнаруживает Берни в своей квартире, будто призрак явившимся туда без приглашения и доклада (квартира Тома была разработана, если верить художнику-постановщику Деннису Гасснеру, давнему сотруднику Коэнов, чтобы напоминать содержимое головы Тома); больше того, когда Том инсценирует смерть Берни, тот буквально возвращается, чтобы преследовать его. Посреди написания «Перекрестка Миллера» Коэны испытали тяжелую форму писательского ступора и, чтобы отвлечься, в качестве терапии взялись за сочинение «Бартона Финка», истории о писателе, испытывающем писательский ступор. «Бартон Финк» — кино-доппельгангер «Перекрестка Миллера». Один — ужасный параллельный сон, протекающий рядом, «под» и «позади» другого. Как в «Дон Жуане в аду» Бернарда Шоу, написанном для исполнения в середине другой пьесы, «Человека и сверхчеловека», «Бартона Финка» можно показать между пятой и шестой катушками «Перекрестка Миллера», ничуть не умалив достоинств какого-либо из них. А для тех, кого заботят подобные вещи, здание, в котором в «Перекрестке Миллера» живет Том Риган, называется «Бартон-армз».

ЗЕРКАЛА. Самоосмысление, подводный камень в жизни ума, когда-то считалось проклятием настоящего искусства; теперь это *sine qua non*¹. Коэны не могут избежать самоосмысления, поскольку их двое. Один всегда наблюдает за вторым. Как указал один из их коллег: «Единственный, кому важно угодить Джоэлу, — это Итан, и наоборот». Герои их фильмов, поглощенные собой мыслители, всегда оттеняются нерефлектирующими, естественными партнерами: Лео в «Перекрестке Миллера» и Чарли Мидоузом (Джон Гудман) в «Бартоне Финке», оба — естественные люди, сердечные, щедрые, общительные и добродушные, оба — убийцы. («Я тебе покажу жизнь ума! — ревет Чарли. — Хайль Гитлер!»)

ЗЛОВЕЩИЕ МЕРТВЕЦЫ. Прежде чем объединиться со своим братом, Джоэл Коэн был помощником монтажера на этой первой полнометражке, снятой Сэмом Рэйми, их друганом, чьи четыре фильма настолько же отвязны, несдержанны и вульгарны, насколько фильмы Коэнов осторожны, подготовлены и точны. Фильмы Коэнов представлены на престижных кинофестивалях; премьеры фильмов Рэйми проходят на Таймс-Сквер. Рэйми непревзойден в искусстве придумывать новые сногшибательные способы использовать камеру, и многие стороны коэновского визуального стиля, которые оседают в памяти — быстрые пролеты на уровне земли, странные ракурсы, беспощадные планы от первого лица в стиле «Хичкок под амфетаминами», — идут от Рэйми. Маловероятно, что Коэны, как бы они ни старались, когда-нибудь произведут что-либо столь же пугающе-великолепное, как план с летящим глазным яблоком в «Зловещих мертвецах — 2», превосходным высокобюджетным римейком Рэйми его же собственного фильма, который даже превосходит оригинал. В своих интервью братья Коэн, при всей своей интеллектуальности и пе-

¹ Непременное условие (лат.).

дантичности, притворяются старомодными, бессловесными ремесленниками, не заинтересованными ни в чем, кроме развлечения своих зрителей. На самом деле они уверенные в себе, вдумчивые художники, но хотели бы, как Рэйми, интуитивно создавать бессмысленные, беспощадные, вызывающе-агрессивные развлечения. Как у Бартон Финка, Берни Бернбаума и Хая, у них «горе от ума». А у Рэйми — нет того горя! Там, где Коэны-чистоплюи всё подберут, Рэйми оставит болтаться. Там, где фильмы Коэнов практически закончены к моменту, когда их выдроченные раскадровки несут размножать для съемочной группы, сценарий Рэйми остается в набросках, бесполезный с литературной точки зрения, он просто повод для сумасшедшего воображения предаться галлюцинациям. Рэйми — **допельгангер** Коэнов. Он — автор, которым были бы Коэны, если бы их был один человек, а не двое и если бы они были свободны от бремени ума, а не заперты в зеркальном зале, которым является жизнь сознания.

ИМПРОВИЗАЦИЯ. «Мы рисуем не меньше раскадровок для фильма, чем Хичкок. Там очень мало импровизации, потому что мы, в общем-то, трусишки». (См. **Анальная фиксация.**)

КУБРИК СТЭНЛИ (р. 1928)¹. Известный «маньяк контроля» и кинематографист. Снял фильм, полный зловещей съемки с движения по длинным коридорам гостиницы, в которой поселяется писатель, страдающий от творческого кризиса и постепенно сходящий с ума, и этот фильм НЕ называется «Бартон Финк».

МАКУЛАТУРА. Обычно Коэны считаются детьми кино, на которых в основном повлияли другие фильмы, в духе Спилберга и Лукаса. На самом деле первоисточ-

ники их трудов главным образом литературные, в особенности нагруженные сюжетом, опьяненные языком романы Дэшила Хэммета, Джеймса М. Кейна, Раймонда Чандлера и их менее значительных современников. Кейн навеял «Просто кровь», но название взято из Хэммета, как и большая часть «Перекрестка Миллера», сюжет и персонажи которого по большей части позаимствованы из «Стеклянного ключа» с несколькими крупными «Красной жатвы», добавленными для равновесия.

НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ. От «Волны преступности», снятой Сэмом Рэйми и написанной Рэйми и Коэнами, открестились все трое, заявив, что их оригинальный замысел был зарублен прокатчиком перед выпуском на экран. Другой проект Рэйми и Коэнов, «Подручный Хадсакера», пока еще не снимается. (См. **Дж. Дж. Хансекер.**)

ПЛАН С ЛЕТАЩИМ ГЛАЗОМ. Глазное яблоко выскакивает из головы, со свистом проносится по воздуху и приземляется во рту молодой женщины, которая давится им и задыхается. На секунду мы летим бок о бок с летящим глазом, его ганглии болтаются сзади, как оперение. Эффект одновременно уморителен и немыслим. Этот важный план имеет место в «Зловещих мертвецах — 2» Сэма Рэйми, который постоянно старается довести свои движущиеся планы от первого лица до границ возможного, гоня камеру по воздуху, вдоль земли, вверх и вниз по трубам и норам и даже (в «Человеке тьмы») рядом с летящей пулей. Каждый раз, когда зрители ахали камере, закрепленной на летящей тарелке в «Войне роз», или ухали плану «с точки зрения» летящей стрелы в «Робин Гуде: принце воров», где-то в это время улыбался Сэм Рэйми.

ПОДАВЛЕННОГО, ВОЗВРАЩЕНИЕ. Хаос и насилие нездоровы и ужасающи. Порядок и контроль хо-

¹ Умер в 1999 г.

роши. (См. **Анальная фиксация**.) Заметем эту бяку под ковер, спустим ее в туалет, смоем ее в канализацию. Иногда, впрочем, это не срабатывает. В «Просто крови» Рэй (Джон Гетц) пытается убить Марти (Дэн Хедая) — он погребает его заживо, — но Марти все пытается выкопаться из могилы обратно, пока Рэй пытается засыпать его. Бартон Финк полагает себя эмансипированным радикалом, человеком народа, создателем Нового Театра для масс, но внутри он — подавленный, помпезный, яйцеголовый сноб, который не учуял бы кофе, даже если бы погрузился в него. Чарли — тайный кошмар Бартона; он — «неподавленная» реальность, бессмысленный хаос, прижившийся по соседству. Каждого художника в какой-то степени донимает кошмар Бартона Финка, страх, что он не сможет осмысленно упорядочить хаос жизни, и, естественно, поскольку Бартон — это Бартон, он получает его в промышленных количествах. (См. **Доппельгангер**.)

ПОЛАНСКИ РОМАН (р. 1933). Тщедушный гений польского происхождения. (См. **Quid pro quo**.)

ПРОБЛЕМА УМА—ТЕЛА. Неизменно популярная философская головоломка. Что есть ум? Где находится душа? Есть ли жизнь после смерти? В «Жильце» Роман Полански элегантно резюмирует: «Если я отрежу себе ногу, получатся „я и моя нога“. Если я отрежу руки, получатся „я и мои руки“. Но если я отрежу голову, получатся „я и мое тело“ или „я и моя голова“?» Эта проблема интриговала Кознов с самого начала. Они разделяют странную увлеченность Сэма Рэйми отрезанными головами и однажды сказали в интервью, что фильм, который они взяли бы с собой на необитаемый остров, — «Принесите мне голову Альфреда Гарсии», хотя они никогда его не видели; впрочем, они слышали, что он хорош, и им «нравилось название». Рэйми, который не изучал философию в Принстоне, идет по легкому пути.

Он закрывает вопрос, регулярно демонстрируя полнофункциональные головы без тел и тела без голов. Кознов не удовлетворяет этот подход, который они отклоняют как «совсем липовый, так не бывает». В своем первом фильме, «Просто кровь», Козны вроде бы принимают сторону телесной половины вопроса ума—тела; Виссер (М. Эммет Уолш) говорит: «Ну позвони мне, когда захочешь отрубить мне голову. Я всегда могу ползать без нее». «Воспитывая Аризону» отмечает смену в подходе. Ее сюжет включает плод воспаленного воображения Хая, который оживает и открывает на него охоту. Вещный мир теперь лишь продолжение духовного, каковую точку зрения лучше всего выразил Шервуд Андерсон: «Люди живут не в фактах, они живут в мечтах». В «Перекрестке Миллера» и «Бартоне Финке» Козны продолжают верить, что «я» пребывает исключительно в уме, но, кажется, они этим недовольны. Оба главных персонажа — пленники в собственных лихорадочных головах, не способные связаться с теми, кто к ним ближе всего.

РЭЙМИ СЭМ. Родился в 1959-м в Роял-Оуке, Мичиган, вырос в Детройте. Режиссер «Зловещих мертвецов» (1983), «Волны преступности» (1985), «Зловещих мертвецов — 2» (1987), «Человека тьмы» (1990) и грядущих «Зловещих мертвецов — 3: Армии тьмы». (См. **Доппельгангер**.)

СЕКС. Тесно связан с телом, обычно не стоит беспокойства, которое причиняет. (См. **Геометрия**.)

СЕРДЦЕ (антоним — **голова**). Традиционно связывается с теплотой, щедростью, страстью, любовью; причина невероятной путаницы среди наблюдателей, даже если не героев, козновских фильмов. Аналогичные обвинения были выдвинуты против **Кубрика**. В «Перекрестке Миллера» нам сообщают, что у Тома Ригана

«нет сердца», и все же он находит себе массу приключений на жопу, когда внимает просьбе Берни Бернбаума: «Загляни в свое сердце!» (Но только на первый раз. На второй он убивает Берни Бернбаума выстрелом в голову.) Том не выдает своих чувств, кроме как камере, и то только на последних кадрах фильма. Отсюда проистекают острое напряжение или самоуверенное списание со счетов, в зависимости от того, кто смотрит или не смотрит и верят ли они, что холодная страсть менее состоятельна, чем горячая. (См. **Геометрия**.)

ФРЕЙД ЗИГМУНД (1856—1939). Австрийский невропатолог, основатель психоанализа. Предположил, что человеческая судьба находится во власти мощных ментальных сил, о которых индивиды часто вовсе не подозревают. Также, кажется, полагал, что вообще все проблемы от **головы**. Самое яркое детское воспоминание Фрейда имело место в его родной Вене, когда он беспомощно наблюдал, как хулиган-антисемит сбил **шляпу** с его отца.

ШЛЯПА. Мотив шляпы, как и многое другое в «Перекрестке Миллера», пришел сюда со стороны. (См. **Макулатура**.) Нед Бомонт, герой романа Дэшила Хэммета «Стеклянный ключ» — источника большей части сюжета и героя в «Перекрестке Миллера», — обнаруживает недавно убитое тело и замечает: «Его шляпы там не было». Босс Неда, Поль Мэдвиг, образец для Лео в «Перекрестке Миллера», отвечает: «Теперь она ему не понадобится». Пропавшая шляпа, играющая ключевую роль в романе Хэммета, всплывает в «Перекрестке Миллера», перевоплотившись в суррогат шляпы, парик, принадлежащий и придающий индивидуальность покойному гангстеру Дэниэлсу по кличке Парик. Есть, конечно, и глубинная, исконная шляпа, та, которую надевает, носит и преследует Том Риган. Она служит не столько определенным символом, сколько палимпсестом чувств Тома

относительно страстей и утраты, потери **головы** (буквальной и фигуральной), контроля (см. **Анальная фиксация**) и смерти. В конце концов, важна не шляпа, а странная одержимость Тома быть с ней до последнего любой ценой. Когда звезда «Перекрестка Миллера» Габриэль Бирн спросил Джоэла Коэна о важности шляпы, Джоэл ответил: «Шляпа очень важна».

QUID PRO QUO. Несколько лет назад Джоэла Коэна цитировали: «Роман **Полански** — мой любимец, он превосходен. „Нож в воде“, „Отвращение“, „Жилец“, „Китайский квартал“, „Ребенок Розмари“ — я люблю их все». На одном из уровней «Бартон Финк» — любовное письмо к Полански, активно заимствующее образы и тревогу «Отвращения» и «Жильца». В 1991-м «Бартон Финк» стал фильмом, которому впервые в истории присудили целых три награды на Каннском кинофестивале. Председателем жюри был Роман **Полански**.

THE HUDSUCKER PROXY



ПОДРУЧНЫЙ ХАДСАКЕРА

Подручный Хадсакера

Тодд Маккарти

«Подручный Хадсакера», несомненно, одна из самых вдохновенных и технически совершенных стилизаций под старые голливудские картины, когда-либо порожденных Новым Голливудом. Но все же это стилизация, поскольку все в новейшем и крупнейшем фильме братьев Козн похоже на волшебное, но искусственное собрание ингредиентов винтажного меню, оставляющее дыру в середине, где должна была бы обретаться толика эмоций и что-нибудь человеческое.

С малообещающим альянсом пары актеров, вызывающих максимальную идиосинкразию у Америки, с продюсерской компанией Джозла Сильвера и бюджетом около 40 миллионов, этот фильм — самая крупная коммерческая афера Кознов. Хвалебные рецензии и активная поддержка «Уорнер бразерс» должны обеспечить нестыдную кассу по выходе картины, но ее мелкие сектантские радости немножко чересчур эзотеричны для народа.

Единственный коммерческий успех Кознов, «Воспитывая Аризону», был единственным же их фильмом, действие которого происходило в узнаваемом, реальном мире, населенном трудящимися. Остальные имели место в более или менее стилизованной и отстраненной гангстерской среде («Просто кровь», «Перекресток Миллера») или в великолепно сконструированной индустриальной столице (Голливуд в «Бартоне Финке» или Нью-Йорк здесь), где кукловоды попинывают и попихивают маленьких людей.

«Хадсакер» смотрится как фильм Фрэнка Капры с героем Престона Стерджеса и диалогами, написанными Говардом Хоуксом. Потрясающая начальная сцена напоминает «Познакомьтесь с Джоном Доу» и «Эту прекрасную жизнь», когда отчаянный юноша готовится сигануть с манхэттенской высотки в снежный сочельник 1959 года.

Перенесемся на несколько месяцев назад: мы видим того же молодого человека, Норвилла Барнса (Тим Роббинс), как по писаному ясноглазого, буйноволосого, только прибывшего автобусом из Манси, Индианаполис, и отправляющегося на поиски работы. Он устраивается экспедитором в гигантскую «Хадсакер индастриз» как раз в тот момент, когда основатель этой преуспевающей компании (Чарльз Дёрнинг), после подготовительных пируэтов на уровне окошка зала заседаний на 45-м этаже, не совсем солидно спешит на свидание с мостовой.

Макьявеллиподобный любитель сигар Сидни Дж. Массбергер (Пол Ньюмен) водворяет Норвилла, который есть образец стерджесовского Недотепы под грузом «навязанного величия», в кресло президента фирмы. Его план — опередить поглощение, подорвав доверие инвесторов, снизив таким образом цену акций и позволив совету директоров приобрести контрольный пакет.

Изначально эта стратегия работает неплохо, особенно когда пробивная, языкаястая, с Пулитцеровской премией в зубках журналистка Эми Арчер (Дженнифер Джейсон Ли) втирается в доверие к Норвиллу и разоблачает его в статье «Дегенерат во главе „Хадсакер“».

Сотню раз обводящая Норвилла вокруг пальца, она для него то же, что Барбара Стэнвик для Генри Фонды в классике романтической комедии «Леди Еве» Стерджеса, вплоть до вполне дословного соблазнения. Но Норвилл всех удивляет, когда, огорошив их итогом своего мозгового штурма — простым кругом на листе бумаги, — проталкивает свое изобретение «для детей», хулахуп.

Полный успех «болвана» наносит неожиданный удар по замыслу Массбергера, но для него «бизнес — это война», и вскоре готов новый план, чтобы вывести Норвилла из игры навеки.

Что касается сюжета, все это уже было: «маленький человек» поднимается на зловещих титанов большого бизнеса (или правительства) и разрывается в куски, только чтобы восторжествовать за счет собственной природной смекалки и честности, а жесткая карьеристка вновь открывает свою уязвимость через любовь «простого мужчины с добрым сердцем». Коэны и их соавтор по данному сценарию Сэм Рэйми не говорят ничего нового.

Словом, именно то, как они это говорят, приковывает внимание, и для ценителей кинематографического стиля и техники «Хадсакер» — источник непрерывного удовольствия и периодических потрясений. Подход Коэнов состоит в невероятной подробной и изысканной проработке мелких деталей и моментов; они делают целые ошеломляющие сцены из таких случайностей, мимо которых просто проскочили бы другие режиссеры.

Три такие сцены включают возмутительный обратный кадр, в котором Массбергер, буквально висая на ниточке над улицей далеко внизу, убеждается, что не упадет, вспомнив, что его портной дважды прострочил его штаны; движение капсул пневмопочты по трубам, оплетающим штаб-квартиру «Хадсакер индастриз»; и, что лучше всего, невероятный эпизод, расписывающий, как хулахуп стал национальной сенсацией.

На всем протяжении фильма монтаж Тома Ноубла экстраординарен, наравне практически с любым классическим образцом, какой только можно вспомнить. Это, помимо гармонического сочетания других превосходных элементов: внушительной архитектуры художника Денниса Гасснера, безукоризненных костюмов Ричарда Хорнунга, взятых из разнообразных исторических периодов, угрюмой, но живой операторской работы Роджера Дикинса и поддержки великолепной партитуры Карте-



Итан и Джоэл на съемках для прессы во время создания «Подручного Хадсакера» — их самой намеренно коммерческой работы и колоссального коммерческого провала

ра Бёрвелла, — определенно должно утвердить Коэнов среди наиболее одаренных и гибких ремесленников кинематографа.

Но перелицовка старых фильмов, сколь угодно вдохновенная, почти по определению что-то искусственное. Правда в том, что почти все персонажи скорее конструкторы, чем человеческие существа, с которыми зритель может установить связь. Роббинс, со своей нескладностью и лицом недотепы, приводит на ум Гэри Купера и Джимми Стюарта, но под его придурковатос-

тью нет никакой оригинальной доброты или силы, чтобы сделать его похожим на хорошего парня, которого поддержала бы публика.

Отчасти по этой причине не вырабатывается никакого сочувствия к странному роману между Норвиллом и Эми. Ли мастерски играет последнюю: у нее акцент Кэтрин Хепберн, пулеметная скорость Розалинд Расселл в «Его девушке Пятнице» и во многом манеры Стэнвик, хотя ее привычка тузить мужиков каждый раз, когда они делают малейший намек на намек, дает не один повод посмеяться.

Превосходно одетый и с отчетливым скрежетом в голосе, Ньюмен элегантен и коварен, но никогда не кажется до конца, до самого дна плохим в старой манере капиталистов Эдварда Арнольда. Дёрнинг отлично повеселился в свои несколько моментов в роли уходящего магната и внес свой вклад в то, чтобы сделать кульминационную сцену — когда картина возвращается посмотреть, что случилось с Норвиллом на карнизе, — сногсшибательной.

У Уильяма Коббса есть замечательные эпизоды в роли человека, который следит за гигантскими часами в здании «Хадсакер» и все знает, а Питер Галлахер — увы, совсем недолго — уморителен в роли певца, напоминающего Дина Мартина.

Джон Кларк

У этих кинематографистов проблемы с шариками. Шарик — что-то вроде артефакта раннего нью-эйджа, игрушечный вечный двигатель, демонстрирующий законы инерции. Кинематографисты — флегматичный режиссер-писатель Джоэл Коэн и чуть менее флегматичный продюсер-писатель Итан Коэн, которые снимают свой новый фильм, «Подручный Хадсакера», — в студии в Уилмингтоне, Южная Каролина.

— Том, — тихо говорит Джоэл.

Техник Том запускает шарик качаться и стукаться и убегает с площадки. Пол Ньюмен, сидящий за огромным столом, стильный, в костюме-тройке, отрывисто лает в телефон, пока шарик щелкает рядом. Легко представить, как дико это будет смотреться на экране. Или, возможно, смешно. Тем временем Тим Роббинс, жалкий лакей, приближается к Ньюмену. Он дрожит и суетится — Дороти, приближающаяся к Волшебнику Оз.

— Том, — говорит первый помощник режиссера в начале следующего дубля, — к шарикам.

Между дублями Ньюмен выходит с площадки подышать, потому что здесь напрочь отсутствует воздух. Со всеми софитами тут невероятно жарко: 59 градусов на мостках над площадкой.

Когда позднее утро сменяется ранним днем, группа прерывается на обед.

— Шарик можно было и вмонтировать, — замечает один из членов группы.

Другой соглашается:

— Да, всю сцену можно было сделать комбинированной.

Прошло десять месяцев, и все комбинированные сцены — их множество — почти готовы. Братья Коэн застряли в отеле «Шангри-Ла», невзрачной гостинице с видом на залив Санта-Моника. Это постройка пятидесятих годов на побережье Южной Калифорнии. Сегодня они показывают копию «Хадсакера», которая включает некоторые поправки «Уорнер бразерс» — поправки, которые по контракту они обязаны сделать и показать, но не обязаны оставлять. Необычно здесь не то, что за Коэнами последнее слово — оно всегда за ними, — а то, что они настолько идут навстречу. Ради большого шага вперед они делают маленький шагок назад. Вопрос в том, куда эти па приведут в итоге.

Братья Коэны — баловни арт-хаусной публики (см. «Просто кровь», «Воспитывая Аризону», «Перекресток Миллера», «Бартон Финк»), которые делают свой первый фильм «для массового зрителя» за массу денег (25 миллионов долларов) с «массовыми» звездами (ну почти). И кое-кому интересно, способны ли они снять коммерческое кино голливудского образца. И даже их друзьям это любопытно.

— Джоэл всегда считал, что они могут снять коммерческое кино, в общем-то, когда захотят, — говорит Джим Джекс, исполнительный продюсер «Воспитывая Аризону» от «Серкл филмз». — Так что интересно будет посмотреть, есть ли что-то в их характере-дробь-стиле что-то такое, что не дает их фильмам быть коммерческими на всю катушку.

Коэны известны своим характером-дробь-стилем. Ньюмен, который повидал белый свет, называет их настоящими оригиналами. Он добавляет:

— У меня никогда не было двух режиссеров. И я никогда не работал с двумя парнями, у которых были бы равные творческие права и которые бы не срались.

— У них симбиоз, — вторит Роббинс. — Они совершенно на одну волну настроены и дополняют предложения друг друга. Никогда не видел, чтобы они спорили.

Дженнифер Джейсон Ли, которая тоже снимается в фильме, поет дифирамбы их уму:

— Их мозги удивительны. Можно просто читать сценарий вслух, в одиночестве, и смеяться, пока не опи-саешься.

Из телефонного разговора Ньюмена мы узнаем, что ему нужен простофиля, лох, который развалил бы «Хадсакер индастриз», чтобы менеджмент мог купить фирму по дешевке, — и рядом, весьма удачно, оказывается Роббинс, который представляет ему идею, кажущуюся идиотской. Ньюмен сует сигару в рот Роббинсу, приглашает его сесть в собственное кресло и задрать ноги.

Ньюмен: «Твои друзья... Они называли тебя придурком, не так ли?»

Роббинс протестующе мотает головой.

Ньюмен: «Дубиной? Остолопом? Недоумком? Чмошником?.. Даже за глаза не называли?»

Роббинс: «Меня признали кандидатом на победу».

Ньюмен: «Ты уволен! Ноги прочь с моего стола! Уб-райся с глаз моих!»

Ньюмен вырывает сигару изо рта Роббинса и швы-ряет ее на стол. Роббинс встречает поведение Ньюмена великолепной ошеломленной мордашкой и в следую-щем вдохновенном кадре кусает сигару так, что поло-винка остается у него во рту. Звук рвущегося табака слышно за десять метров. Но это, разумеется, не годит-ся, потому что сигара должна оставаться целой и гореть, чтобы поджечь важные документы, лежащие у Ньюмена на столе.

Как сказал один наблюдатель: «Сто лет не слышал слово „остолоп“».

— Да он не странный, — говорит агент Кознов, Джим Беркус из агентства «Юнайтед талант». — Он теплый и смешной.

«Теплый» и «смешной» — не те слова, которыми можно описать их ранние фильмы. Если верить специ-алисту по ужасам Сэму Рэйми («Армия тьмы», «Чело-век тьмы»), который поучаствовал в сценарии и снима-ет для них бóльшую часть второго плана, «их фильмы всегда были мрачными. Даже „Воспитывая Аризону“, который, в конце концов, про похищение детей».

«Бартон Финк», их дань творческому ступору, зара-ботал «Пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале и кучу размышлений от критиков о том, что этот, да и вообще все их фильмы могут значить «на самом деле». Их это ошеломляет. Один парень написал диссертацию по «Перекрестку Миллера» и прислал им опросник.

— Снимаешь себе дурацкие фильмы, — говорит Итан, — а потом год спустя получаешь неслабую до-машнюю работу. На самом деле довольно тревожно.

Итан ждет, пока подготовят декорации, и убивает время, напевая «Если повезет чуть-чуть» из «Моей пре-красной леди». Пацанам, как их любовно называют, по-надобится больше чем везение. Если верить Беркусу, им понадобятся деньги. Несколько лет назад они купи-ли квартиры в Нью-Йорке.

— Да, — говорит Джоэл, — Беркус хочет, чтобы мы платили ипотеку. Больше всего на свете ему хочется, чтобы мы были по уши в долгах. Он агент. Он хочет, чтобы деньги все прибывали.

— С другой стороны, — говорит Итан, — когда мы делаем что-то, по его мнению, дубиноголовое, он гово-рит: «Вы прекрасны, парни. Не меняйтесь».

Они смеются.

Козны отвергают идею, что «Хадсакер» — попытка перекреститься после ограниченного успеха «Бартона Финка». Или что они устали от крохотных сборов (их фильмы или принесли мало денег, или фактически вы-

шли в ноль). На самом деле они написали «Хадсакера», по крайней мере наполовину, восемь лет назад с Сэмом Рэйми.

— Мы не сняли его, когда написали, — говорит Джоэл, — потому что понимали, насколько дорого это обойдется; там были спецэффекты и везде павильонная съемка. Больше того, когда мы наконец занялись поиском денег, ничего не выходило, пока не появился Джоэл.

«Джоэл», о котором он говорит, не кто иной, как Джоэл Сильвер, который и сам характер-дробь-стилист-продюсер «Смертельных оружий» и «Крепких орешков». Это Беркусу пришла в голову прекрасная идея взять его на борт, чтобы помочь получить финансирование и продвигать фильм. Беркус говорит, что, когда он впервые огласил эту задумку, Пацаны рассмеялись ему в лицо. Тогда он показал товар лицом, подняв на щит его любовь к их пацанским фильмам и опустив его любовь к кадрам, где кого-то мочат или меряются заклетами. У Беркуса нашлось несколько слов и для ушей Сильвера.

— Я сказал Джоэлу [Сильверу], что ему надо их послушать, — говорит Беркус. — Джоэл сказал: «Джим, я слушаю, слушаю, слушаю, а потом говорю». Когда они встретились, Джоэл зачитал пятнадцатиминутную реляцию о том, как он горд встречей с ними, и о своем видении фильма, бла-бла-бла — понеслось. Пацаны начали ржать, а я сказал Джоэлу: «Ну как, наслушался?»

У Сильвера другая версия случившегося. Если он говорил, то потому, что ему было что сказать. А когда он начинает говорить о производстве успешного кино, его голос приобретает почти педагогическое звучание. Он — профессор успеха.

— Люди в этом городе на самом деле не читают сценариев. Они вроде как просто оценивают игроков, оценивают ситуацию и анализируют, сколько тут можно выручить, и подбивают бабки и потом принимают решение. Этот фильм как-то не так пошел, так что никто на него не набрасывался. Когда я с ними встретился,



Норвилла Барнса (Тим Роббинс), простофилю в духе Джимми Стюарта, хлопает по спине капиталистический хищник Сидни Дж. Массбергер (Пол Ньюмен)

они подумывали остановить проект и перейти к чему-то еще. Они были на удивление полны энтузиазма со мной поработать, потому что чувствовали: то, что я могу им предложить, им нужно. Им нравится быть необычными, артистичными авторами, но еще они хотят, чтобы их фильм хорошо встретили. Ведь тяжело, когда ты делаешь кино и его никто не видит.

— Он любит мозги компостировать, — говорит Итан. — Трудно спорить с тем, кто изливается без пауз, если у него действительно язык подвешен.

Развлекательная ценность Сильвера, при всех его достоинствах, не уняла их страхов, что он будет лезть в их проект.

— Мы подошли к сотрудничеству с некоторой тревогой, — говорит старший Коэн. — Все говорят, что у Джоэла характер не сахар, но мы этого не заметили. О нем всякое болтают, но, с нашей точки зрения, он делал именно то, что обещал.

То есть он заставил «Уорнер бразерс» и стадо более мелких компаний, ни одна из которых в одиночку не взяла бы на себя подобное, вместе приняться за картину. В остальном он проекта не касался. Так что самой большой трудностью с этим фильмом, на взгляд Пацанов, был не Сильвер или звезды, а то, что им пришлось выпустить часть фильма из рук. Сценарий требовал всевозможных спецэффектов и работ второго плана, большую часть чего должны были снимать другие люди. Того, кому можно было доверять полностью, они обрели в лице Рэйми.

— Мне дали снимать все самое веселое, — говорит Рэйми. — Падение камеры с семидесяти пяти метров. Хулахуп, катящийся по улицам. Мужик, пробивающий окно...

Что странно, очаровательно и в конечном счете очень по-коэновски в озорных стараниях Рэйми, так это то, что он хочет сделать этот идиотизм как можно достовернее.

И актеры по большому счету играли так же. Ли, чей персонаж — трещотка из газеты, пытающаяся раскрыть подставной статус Роббинса, читала биографии и старые журналы для поклонников о таких героинях тридцатых, как Джин Артур, Розалинд Расселл и Кэтрин Хепберн, потому что эти женщины серьезно вкладывались в свои роли. Как и Ли. Больше того, она была так счастлива работать с Пацанами, что, когда ее роль была снята, она плакала, летя домой. Когда их об этом известили, Коэны, славные чутким отношением к ближнему, добавили собственную версию.

— Ай, — сказал Итан, — она после каждого фильма, когда летит домой, ревет.

Еще есть Ньюмен, казалось бы не самый вероятный рекрут для фильма братьев Коэн. Циник мог бы сказать, что Пацанам его навязали, поскольку финансистам казалось, что фильму нужна звездная мощь.

Правда это или нет, Ньюмен тем не менее играет придурка, хотя сам он смотрит на роль иначе.

— Я думаю, он герой, — говорит Ньюмен. — Каждый персонаж в исполнении каждого актера должен быть героем.

И он не видит ничего опасного в том, чтобы играть придурка для двух парней, известных тем, что написали фильм о творческом кризисе у писателя.

— Сценарий интересный, — говорит он, — и мне не обязательно волноваться о финансовом исходе. Чем я рискую? Что меня вышвырнут из голливудского братства и перестанут брать на работу? Ну? — смеется он. — И что дальше?

Помимо риска, Ньюмен склонен к самоуничижению.

— Пол вошел в декорации, — говорит Итан, — и сказал, что они самые большие, которые он видел со времен «Серебряного кубка».

Ньюмен имел в виду его собственный легендарный кинодебют почти сорокалетней давности, который был так ужасен, что он даже разместил записку с извинениями.

Возможно, Коэны захотят разместить собственную рекламу, чтобы обсудить все слухи о «Хадсакере», появившиеся в «Вэрайети». В частности, слухи о «пересъемках», из-за которых в прессе появились домыслы о том, что кино в беде.

— Во-первых, — терпеливо говорит Джоэл, — мы ничего не переснимали. Только чуть-чуть доснимали. Захотели добавить в конце сцену драки. Это из-за того, что мы обнаружили на монтаже, а не на просмотре готового. А во-вторых, мы доснимали для каждого фильма, который когда-либо делали. Даже, пожалуй, для этого поменьше, чем для любого из прежних.

Так «срабатывает» фильм или нет? Ну вообще-то Пацаны устраивают предпросмотры, чтобы это выяснить, раньше они так делали только с «Воспитывая Аризону». Джим Джекс, который работал на том проекте, говорит, что тест проводился после того, как ничего уже нельзя было менять. Ему интересно, много ли будет пользы от предпросмотра фильма братьев Коэн.

— Мне кажется, то, чем их фильмы в итоге предстают, коренится в ДНК самих фильмов, этого все равно не изменишь, — говорит он.

Очевидно, Пацаны чувствуют, что ДНК «Хадсакера» — в узнаваемо человеческом облике, а не в обычной взвеси их причудливого кинобессознательного.

— Он больше похож на чистую комедию, — говорит Итан, — так что его интереснее и познавательнее смотреть со зрителями, чем, скажем, что-нибудь вроде «Бартона Финка».

— Если в фильме гэг, — говорит Джоэл, — и если люди смеются, значит, гэг работает, а если нет, значит, нет. И в большинстве случаев нет причины, чтобы он оставался там, если он не работает. Он там, чтобы смешить.

А если фильм не «сработает»?

— Я знаю, что следующий фильм будет не такой крупный, — говорит Джек. — Они всегда смогут снимать такие фильмы.

— Для студии, которая делает двадцать-тридцать фильмов в год, — говорит Джо Рот, который управлял «Фоксом», когда там снимали «Перекресток Миллера» и «Бартона Финка», — кассовый успех или провал одного фильма не изменит будущего.

Между тем Американская ассоциация кино сказала свое веское слово: PG¹.

— Фильм-то про пятидесятые, — посмеивается Джоэл. — Тогда еще не матерились.

Пока Ньюмен в очередной раз орет в трубку (он часто так делает), некто из группы поджигает содержимое урны и удирает из кадра. Документы со стола Ньюмена предположительно где-то там. Роббинс, стоящий рядом, сует ногу в огонь, чтобы погасить его, и оставляет ее там,

все это время прыгая по офису. Но прежде чем он раскрывает полностью весь потенциал номера с пылающей нижней конечностью, огонь нагло гаснет. Технические службы совещаются. Они не позволили денатурату или напалму, или что они там запалили в мусорке, достаточно нагреться, прежде чем послать Роббинса кружиться по комнате. Так что они снова поджигают, Роббинс сует ногу внутрь и ждет. Он глядит на свою ногу с отстраненным выражением, будто на чужую.

Работает камера, и он пускается в безумный танец, вопя: «О боже, сэр!» Он падает на пол, и Ньюмен, повернувшись, орет: «Встать! Встать! Встать с пола! В „Хадсакер индастриз“ никто не ползает!» Он возвращается к телефонному разговору. Роббинс тем временем отстыковывается от мусорного ведра, оставляя внутри ботинок.

Снято. Пиротехник гасит огонь. Затем они опять снимают всю сцену. И опять. На четвертом дубле Роббинс конкретно наворачивается и в финале ковыляет с площадки, морщась. Козны сопровождают его за дверь.

Джоэл, пристально глядя на Роббинса: «Ты в порядке?»

Роббинс, настоящий боец: «Да. Колено ударил. Могу еще дубль».

Джоэл, по-прежнему его изучая: «Да не надо еще дубль. Все готово. Мы получили, что хотели. — Потом: Если не хочешь попробовать что-нибудь другое».

Молчание.

Итан, задумчиво: «Ну, если делать еще дубль, можешь сделать это потише, как бы извиняясь...»

Парни, так держать!

¹ Фильм для широкой аудитории, можно смотреть детям в сопровождении родителей.

Джон Харкнесс

Есть тонкая грань между оммажем и плагиатом. Оригинальность братьев Коэн лежит не в историях, которые основываются на множестве популярных источников, а в сугубой самоуверенности, которую они вносят в производство кино, в безжалостной черноте их юмора и иронических вывертах, которым они подвергают знакомые истории.

«Просто кровь» и «Перекресток Миллера» — нуар, чистый, но непростой; последний фильм так много взял из «Стеклянного ключа», что просто чудо, как это наследники Хэммета не подали в суд за плагиат. «Воспитывая Аризону» работает одновременно как комментарий к комедиям про младенцев середины восьмидесятых и как игровой римейк мультика о птичке Роудраннере. «Бартон Финк» принадлежит школе голливудских историй про писательские кошмары, одновременно являясь римейком «Жильца» и «Отвращения», — «Пальмовую ветвь» они получили в тот год, когда Полански был председателем жюри Каннского фестиваля, хотя, когда вскоре после этого я брал интервью у Алана Паркера, просто члена жюри, он заверил меня, что решение было единодушным.

Последняя работа Коэнов, «Подручный Хадсакера», как проект предваряет «Просто кровь». Он был написан Коэнами и их наставником Сэмом Рэйми («Зловещие мертвецы», «Человек тьмы»), и со временем кто-то умудрился заставить гения банальности, Джоэла Силвера, продюсера «Смертельных оружий» и «Хищников», выложить 40 миллионов долларов, чтобы финан-

сировать это чудовищное слияние Фрэнка Капры и Престона Стерджеса. Вот что смешнее всего в «Подручном Хадсакера».

Расточительный Хадсакер (Чарльз Дёрнинг) выслушивает финансовый отчет аудитора и выбрасывается из окна 44-го этажа здания «Хадсакер индастриз» в тот момент, когда Норвилл Барнс (Тим Роббинс) прибывает, чтобы начать свою карьеру экспедитором. Выпускник бизнес-школы Манси, Барнс мечтает добраться до вершины «Хадсакер индастриз», каковому плану неосмотрительно способствуют махинации зловещего Сидни Дж. Массбергера (Пол Ньюмен). Барнс становится номинальным президентом компании и начинает работу над своим изобретением, которое он носит нарисованным на бережно хранимом, сильно потрепанном листе бумаги в ботинке. Фильм — свидетельство взлета, падения и возвращения Барнса, его крестного пути под бичами прессы (Дженнифер Джейсон Ли играет репортера с суровым языком и золотым сердцем), обвинения в подделке и божественного вмешательства.

От несчастливого имени до физической неуклюжести, Норвилл Барнс — герой Престона Стерджеса, запертый в истории Фрэнка Капры, и этой паре встречаться не стоило, особенно в мире, который словно создан Фрицем Лангом, — механистическая уродливость помещения экспедиции в контрасте с баухаусовской гигантоманией корпоративных офисов идеально соответствует пропасти между капиталом и трудом в «Метрополисе».

Разница между Капрой и Стерджесом в том, что Капра искренне верил в романтику чистого индивидуализма. Его персонажи — подлинно героические борцы против угнетающей мощи больших денег и большой политики. Его вера слепа к собственному мрачному подтексту, который предполагает, что ничем

не ограниченный индивидуализм присущ капиталистическим монстрам так же, как героям, с той лишь разницей, что индивидуализм капиталиста полностью эгоистичен.

Стерджес, с другой стороны, романтический умник. Он верит в любовь, но только в ее наиболее диких и мучительных формах, например в одержимость Генри Фонды шулершей Барбары Стэнвик в «Леди Еве» или в мазохистское преследование Эдди Брэкенном Бетти Хаттон в «Чуде Морган-крика». Стерджес слишком влюблен в причудливые возможности английского языка, чтобы почитать простую честность Джимми Стюарта в «Мистер Смит едет в Вашингтон». Мир, создаваемый в его картинах, благодетелен и безвреден. Его герои скорее борются с собственными ограничениями, чем со злыми силами тьмы, ополчившимися на героев Капры. В мире Капры героя Стерджеса сожрали бы заживо, вот почему замысел «Хадсакера» не работает. Во вселенной недостаточно иронии судьбы, чтобы спасти Норвилла Барнса от Сидни Массбергера, так что окончание фильма оказывается более невероятным, чем что угодно у Стерджеса или у Капры.

Коэны — совершенно другие. Считается, что их знаменитые пресс-конференции, состоящие из рассеянных замечаний и проборматывания афоризмов, являются напускными, но в реальности они работают на сокрытие того факта, что братья, по сути, ни во что не верят, — у них невероятные способности, но они — сфинксы без загадок. Есть подозрение, что пояснение Итана на пресс-конференции в Каннах после «Бартона Финка» о том, что их фильмы просто каркас, на который они могут вешать дешевые шутки, было вовсе не шуткой. В сердце их работы есть пустота, которую можно игнорировать, пока фильмы забавны, но которая обозначается с ужасающей ясностью, когда «забавность» иссякает.

Легко можно видеть, что именно пытаются сделать Коэны своей бескомпромиссной стилизацией и желанием свести актеров к характерным ролям, но суть не в этом. Режиссеры тридцатых и сороковых использовали стилизованную игру великих характерных актеров как характерологические аббревиатуры, подобно тому как драматурги Возрождения могли ссылаться на комедию дель арте, и все знали, что они имеют в виду. Но исполнители главных ролей не сводились к единственному трюку так, как Коэны съеживают Дженнифер Джейсон Ли до карикатуры на произношение Кэтрин Хепберн и одного высокомерного жеста. (Я считаю Дженнифер Джейсон Ли, возможно, самой талантливой актрисой в современном американском кино, но все, о чем я мог думать, смотря «Подручного Хадсакера», — это что у нее недостаточно идеальное произношение, чтобы быть достоверным пришельцем с планеты Кэтрин, и, как сказал Эддисон Девиэт, она попросту была недостаточно высока, чтобы приветствовать Небеса оттопыренным средним пальцем, о чем ее все время просили Коэны).

Пристрастие Коэнов к бескомпромиссной стилизации часто работает. В «Просто крови» и «Перекрестке Миллера» их сведение персонажей к фирменным жестам и фразам хорошо подходит герметически запечатанной вселенной нуара. Персонажи «Воспитывая Аризону» населяют тот же безразличный, жестокий мир, что и Уайл И. Койот¹, которого Николас Кейдж мог бы сыграть, не прибегая к маскарadu. Бредовая поглощенность собой персонажей в «Бартоне Финке» проявляется в уникальном и четко разграниченном множестве странностей — совершенно уместно, что два наименее стилизованных игрока в фильме оказываются серийным убийцей (Джон Гудман) и его жертвой (Джуди

¹ «Хитрый койот», второй герой вышеупомянутого мультфильма о птичке Роудраннере.

Дэвис). «Бартона Финка» легко можно рассматривать как оперу, где каждому достается ария, но никому не охота петь дуэтом.

В «Подручном Хадсакера» Козны пытаются слепить воедино два компонента, которые просто не смешиваются, — историю и персонажей тридцатых и обстановку пятидесятых. Стилль игры в американском кино сильно изменился между эпохой Гэри Купера и эпохой Джеймса Дина и Марлона Брандо, и трудно поверить, что их разделяла всего пара десятилетий. Стилль городского обывателя поменялся, стилль игры на втором плане поменялся, стилль диалогов поменялся. Внешняя уверенность звезд тридцатых уступила место мучительным внутренним страданиям губошлепов школы пятидесятых. Первое влияние нью-йоркских писателей: и Хехтов, и Перельманов и Паркеро́в, этих городских умников, — уступило серьезности Инджей и Уильямсов — самой тоске. Привычный говор комедий в пятидесятые — это гул, а не трескотня старых газетных комедий. К тому же в кинематографе тридцатых была интимность, которая часто исчезает к моменту, когда студии выбирают снимать на улицу и пытаются заполнить широкий экран. Можно понять, почему Козны захотели говор тридцатых и обстановку пятидесятых (потому что изобретение Барнса неразрывно связано с последним периодом), но большие пустые декорации не способствуют энергичным диалогам — вот почему в «Лоуренсе Аравийском» так мало смешных моментов.

Больше того, стилизованная игра комедиантов тридцатых и сороковых происходит вокруг романтических главных ролей. Красота молодого Гэри Купера очеловечивается, когда его лучший друг — мрачный циник вроде Уолтера Бреннана. Даже в фильмах Стерджеса часто есть традиционный главный исполнитель, вокруг которого и с которым все происходит, — Джоэл Маккри в «Путешествиях Салливана», Генри Фонда в «Ле-

ди Еве». Даже в «Чуде Морган-крика» достославная деградация персонажа Эдди Брэкена вызывает у нас симпатию к нему — мы никогда не воспринимаем его, как Норвилла Барнса, каким-то эксцентричным книжником.

Отчасти причиной тому игра Роббинса, хотя мне не кажется, что самого Роббинса есть в чем винить, — кажется, самыми лучшими исполнителями в фильмах Кознов часто оказываются те, кто отходит от жестких концепций самих братьев (например, Гудман в «Бартоне Финке»), и роббинсовское «хлопотание лицом», вероятно, напрашивалось. Нельзя винить актера, если его участие было ошибкой с самого начала. Герой предполагается симпатичным парнишкой, а приглашать Тима Роббинса на роль симпатичного или парнишки все равно что приглашать Рипа Торна на роль Ганди. Он вышается надо всем остальным, и при всех прекрасных качествах Роббинса как актера, симпатичность не входит в их число. Сыграй он эту роль на раннем этапе карьеры, примерно в то время, когда снимался в «Эрике-викинге» или «Дарэмском быке», она могла бы сойти ему с рук, но, хотя Олтмен, возможно, дал ему две лучшие его роли — в «Игроке» и «Коротких историях», — он также обнаружил, что величайший талант Роббинса — влезать в шкуры людей-рептилий, к которым лучше всего подходит определение «хладнокровные ублюдки».

Капра не был невинным автором, но он был наивен, и нет ни одного свидетельства, что он когда-либо сомневался в той странной американской мечте, которую изображают его фильмы, или что его сколько-нибудь волновал мрачный подтекст его работы: то, как «простые люди» подвергаются манипуляции со стороны капиталистических СМИ или как их сносит волна уличных беспорядков и истерии по малейшему поводу; то, что его блестящие герои — поглощенные собой индиви-



Ушлая репортер Эми Арчер (Дженнифер Джейсон Ли) сближается с Норвиллом, чтобы разоблачить его в своей газете как имбецила от большого бизнеса

дуалисты, невосприимчивые к компромиссам, как и любой герой Эйн Рэнд — например, архитектор-сверхиндивидуалист в «Источнике». Кажется только уместным, что Гэри Купер, игравший мелкотравчатых героев Капры, мистера Дидса и Джона Доу, позднее исполнил роль высокомерного монументалиста в экранизации Кингом Видором романа Рэнд.

Мы живем в эпоху, настолько осведомленную о манипуляциях СМИ и эффекте кино, что сегодня трудно сделать фильм без ярко выраженной иронии по поводу собственных приемов. Неокаприанские фильмы вроде «Героя» Стивена Фрирза или «Дейва» Айвана Рейтмана не могут убедить нас в реальности своих миров, поскольку авторы сами утратили способность верить в них. Зачем бы еще «Герой» так отчаянно и так безрезультатно пытался возродить Капру тридцатых — его

нескончаемый монтаж наплывом взят прямо из «Познакомьтесь с Джоном Доу». Картины Капры до сих пор действуют благодаря своей выдающейся убедительности и могучей игре.

Великие фильмы Капры — «Познакомьтесь с Джоном Доу» и «Эта прекрасная жизнь» — работают, потому что это грезы, а не страшные сны. Сила Кознов в стилизации, которая сокращает или вовсе исключает проявления человечности, и в висельном юморе, которого они не чураются никогда. Их хеппи-энды — иронические комментарии к жанрам, которые они подрывают, а их мир состоит из одних кошмаров.

Джон Нотон

Со времен их залитого юшкой прорыва в 1984-м со стильным триллером «Просто кровь» на совести Джоэла и Итана Коэнов многие из особо отмеченных критикой фильмов, не говоря уже о самых липких до сетчатки, запоминающихся эпизодах десятилетия: Джон Гудман несется по горящему гостиничному коридору, перезаряжая дробовик в «Бартоне Финке», Альберт Финни расстреливает братка, который прошивает очередь свои пальцы ног под звуки «Дэнни-боя» в «Перекрестке Миллера», машина с визгом тормозит перед карапузом-заложником в комедии про похищение младенца «Воспитывая Аризону» и, из совсем недавнего, Тим Роббинс, ведущий беседу вверх ногами в воздухе с Чарльзом Дёрнингом, повышенным до ангельского чина после падения с 44-го этажа манхэттенского небоскреба, в их последнем фильме «Подручный Хадсакера». Так какой же новый проект заставил их покинуть родной Нью-Йорк и принести этим солнечным июльским утром в Западный Голливуд свое блистательное, ироничное воображение? О чем шедевр, братья?

— Реклама пива «Буд», — невозмутимо выдает Джоэл.

— Развели «Будвайзер», — подтверждает Итан.

Даже Рембрандту приходилось платить ренту, а у содружества Коэнов (формально Джоэл — режиссер, а Итан — продюсер, но в жизни демаркационные линии гораздо более размыты) никогда не было богатого покровителя. Вместо этого они обретались в угрюмой глубинке, где-то между независимым кино и студиями, фи-

нансируя свои низкобюджетные фильмы сперва через друзей и знакомых в родном Миннеаполисе, потом постепенно повышали затраты по мере сближения со студиями, но не раньше, чем убеждались, что художественный контроль остается за ними, настаивая — и получая — право окончательного монтажа своих фильмов. Во всяком случае, так было до «Подручного Хадсакера».

Автономия осталась, но бюджет взлетел до 25 миллионов. И вместе с добычей явилась звезда, Пол Ньюмен, и Джоэл Сильвер, легендарный продюсер стрелялок, включая все «Смертельные оружия». Это было невероятное развитие событий, достаточно невероятное, чтобы стать материалом для одного из их собственных сценариев: два артиста-идеалиста едут работать на голливудское чудовище, которое пережевывает их и выплевывает художественно урезанный, но исключительно успешный фильм. Только вот вышло совсем не так, потому что жизнь не похожа на кино. Фильм потонул в Штатах, как кусок бетона, а Сильвер оказался редкой зайкой.

— У Джоэла репутация такого голливудского пошляка, — заявляет другой Джоэл. — Продюсер больших зубодробительных боевиков. Но его интересы на самом деле простираются гораздо шире, чем предполагает пресса. Он был прекрасен. Презанятный он тип, отличный рассказчик и знает, что делает. Если ему интересно, мы еще с ним поработаем.

Но невозможно отрицать тот факт, что «Подручный Хадсакера» — комедийная сказка о крупном бизнесе и хулахупе — обернулся кассовым провалом. Это не только невозможно отрицать, но братья ни разу и не прикидывались, что это не так. В какой-то момент я предполагаю, что в Англии, где традиционно коэновские смешинки залетают в больше ртов, дела фильма могут пойти лучше. С наметанным висельным юмором Итан улыбается и отвечает:

— Хуже-то уж точно не пойдут.

Ленивые сочинители заголовков любят начинать материалы о Джозле и Итане Коэнах надписью «Братья с другой планеты» — чудовищно обманчивое описание, ибо в них нет ничего «неотмирного». Суньтесь в любое моднявое кафе в Стоук-Ньюингтоне субботним утром, и вы увидите подобных им: головы погружены в «Уик-энд гардиан», одна рука тянется за капучино, другая рассеянно держит сигарету.

Похожие на парочку неувядающих аспирантов, они морщатся в ответ на предложение попозировать для фотосессии в такую рань в понедельник (скорее всего, в любое другое время было бы то же самое). Они неловко стоят, пока труженик объектива и затвора подвергает их испытаниям на крыше голливудского производственного отдела, где они сейчас базируются, сперва спиной к спине, потом попытка заставить их смотреть друг другу в глаза, — эта просьба вызывает у обоих безудержный хохот. Итан (очки, рыжеватая борода, розовая футболка, джинсы и кроссовки) объявляет: «Кажется, я не могу подойти к Джозлу еще ближе. Может, он способен еще приблизиться, но я к нему приближаться уже не в силах». Джозлу (очки, черная борода, хвостик, грязно-белая футболка, джинсовая куртка, черные джинсы, белые кеды) этот процесс кажется неопишимо нудным, и, когда фотограф вопрошает: «Так, значит, ребята, всегда вместе работаем?» — он трет глаза и вздыхает без энтузиазма: «А-ха-а...»

Четко понимая, что их не слишком динамичный подход к интервью может стать помехой в деле обеспечения четвертой власти материалом для лепки, Джозл припоминает отличный момент в журналистике на тему Братьев-без-харизмы:

— Лучшее в жизни интервью мы дали чуваку из журнала «Дитейлз». Мы поговорили, а потом он ушел и, видимо, решил, что мы слишком скучные, так что он всю статью придумал сам.

— Должен сказать, — замечает Итан, — вышло гораздо лучше.

Эти парни не только, как верно заметил фотограф, работают вместе, они, похоже, думают вместе, смеются вместе, делают совместные паузы и с проворством, напоминающим соответствующий скетч в «Монти Пайтоне», договаривают фразы друг за друга. Глядящие сквозь одинаковые круглые очки, демонстрирующие единство мысли и цели под стать белокурым малюткам из «Мидвичских кукушек», острящие легко и ловко один с подачи другого, они — не братья с другой планеты.

Они — братья Коэн: восемь глаз, одно видение мира.

«Подручный Хадсакера» — проект бывалый. Это простая история, происшедшая в Нью-Йорке пятидесятых с незадачливым простаком Норвиллом Барнсом (Тим Роббинс), которого выдернули из экспедиторов при попустительстве исполнительного директора Сидни Дж. Массбергера и поставили руководить «Хадсакер индастриз» в попытке довести компанию до банкротства. Фильм лежал в виде полуфабриката практически всю кинокарьеру братьев или, по ощущениям, всю их сознательную жизнь.

— Есть такие проекты, которые ни задушишь, ни убьешь, — вздыхает Джозл, расставляя для интервью необходимые пепельницы и кофе. — И это один из них. «Просто кровь» был из таких: он существовал целую вечность, понадобилась вечность, чтобы его закончить, еще одна вечность, чтобы найти прокатчика, и мы еще год о нем говорили после окончания! И этот — такой.

— Сразу после «Просто крови» мы на самом деле были в Лос-Анджелесе, пытались его продать. Мы жили вместе с Сэмом Рэйми, он наш старый друг, и тогда-то мы начали его писать, все втроем, но мы вроде как отложили, когда стало ясно, что фильм влетит в копеечку.

Рэйми, режиссер чрезвычайно успешной трилогии «Зловещие мертвецы», может показаться странным компаньоном для Коэнов, но их отношения простираются далеко в прошлое, учитывая, что Джозл работал помощником монтажера на первых «Зловещих мертвецах», а

Рэйми поучаствовал в сценарии «Подручного Хадсакера» (а до возникновения «Просто крови» трио поработало над снятой Рэйми «Волной преступности», проект, от которого сейчас Коэны открещаются). Подобно Фрэнсис Макдорманд, звезде «Просто крови» и жене Джоэла, он — член семьи.

Хотя перинатальный период фильма затянулся, художественное решение достигло наших дней непоколебленным. В интервью 1985 года братья говорили о грядущей картине, действие которой «происходит в конце пятидесятых в небоскребе и касается крупного бизнеса. Персонажи быстро говорят и стильно одеваются». По большому счету так все и осталось. Я делаю предположение, что это их наименее двусмысленный фильм со времен «Просто крови».

— Да, так и есть, — в унисон подхватывают они.

Шапки быстро сменяющихся газет полны этим: «Братья Коэны — однозначный киношок». Их плотно написанные, точно выстроенные картины всегда привлекали высоколобых последователей, а труженики периодики сочиняли многокилометровые разборы сокровенных нюансов их картин. Но сами они утверждают, будто киноманское препарирование может свести на нет удовольствие от просмотра.

— В случае с этим фильмом, — рассуждает Итан, — много писалось о том, что он был типа данью уважения всяким старым картинам, эксцентрическим комедиям тридцатых и сороковых [самыми упоминаемыми являются «Административная власть» по сценарию Эрнеста Лемана и объединение работ Фрэнка Капры и Престона Стерджеса]. И типа если вы незнакомы со всем этим, вы фиг поймете наш фильм, а это точно не так. Он как бы использует условности этих лент, но не то чтобы это была какая-нибудь китайская грамота.

Джоэл подхватывает нить:

— В некоторых наших картинах, там, где в фильме предполагается неясность, часто бывает так, что критик



Акула и придурок встретились: Эми сыграла на эмоциях Норвилла, и противоположности потянулись друг к другу

не может оставить эту неясность в покое. И потом зрители чувствуют, что они что-то пропустили, чего-то не поняли, и им приходится анализировать что-то ради конкретного ответа, хотя на самом деле фильм задуман так, что можно просто смотреть его и получать удовольствие. Трудная у этих журналистов работа, — продолжает он с издевкой. — Они могли бы сказать: «Это смешной фильм, я над ним посмеялся» — и успокоиться, но им надо написать определенное число слов, так что они пускаются во все тяжкие, чтобы оправдать это число.

И правда, от летящей шляпы Габриэля Бирна в «Перекрестке Миллера» до содержимого коробки Джона Гудмана в «Бартоне Финке» символику братьев исследовали под микроскопом.

— Было несколько довольно странных теорий касательно того, о чем на самом деле «Бартон Финк», — говорит Итан. — Особенно у французов...

— Что и следовало ожидать, — посмеивается Джоэл.

Тем не менее было бы неправильно свалить все на наших читающих «Кайе дю синема» дружков по ту сторону Ла-Манша, поскольку Коэны и сами любят поговорить о кино и не боятся забредать в такие заумные области дискурса, которые, на взгляд кое-кого, исполнены претенциозности, подобно их собственным произведениям. Впрочем, делают это они так вкусно, что винить их невозможно. В конце концов, они свои фильмы любят. Послушайте, к примеру, их рассказ о том, как они набрали на идею хулахупа. (Когда Норвилл Барнс приходит к власти в «Хадсакере», его единственная идея — хулахуп, который он невнятно толкает при помощи фразы «Ну, это... для детей». Разумеется, эта идея и оказывается его спасением.)

— Надо было придумать что-то, что этот парень должен был изобрести и что на первый взгляд было бы нелепо, — поясняет Джоэл. — Что-то, что показалось бы, по всем разумным критериям, обреченным на неудачу, но чтобы, с другой стороны, зрители уже знали, что это станет невероятно успешным.

— Весь сценарий вроде как сворачивается в кольцо, — импровизирует Итан. — Вообще мотив круга был встроен в конструкцию фильма, так что это показалось тем более подходящим.

— Отсюда, собственно, вырос элемент декора, который задает ритм фильму, — продолжает Джоэл, вторя мысли младшего брата, — напряжение между вертикальными линиями и кругами; там есть всякие высокие здания, и есть эти круги повсюду, которые отражаются в сюжете... в самой структуре фильма. Он начинается с конца и бежит по кругу к началу, через длинный обратный кадр. Хулахуп нам идеально подошел.

Большинство к этому моменту уже предупредили бы Полицейский Отдел Претенциозности, но братья так

обезоруживающе интеллигентны и все же так прямолинейны, когда говорят о структуре. Послушаем дальше.

Итан:

— Если толком разобраться, это очень простая история с довольно банальной моралью. В этом смысле она сконструирована довольно анально, поскольку выстроена вокруг принципов дизайна. В большей степени фильм именно об этом.

Да, но смешно ли это? Коэны могут говорить о структуре, пока с возвышенности не донесется посвист речного членистоногого, и неудивительно, что им пришлось, подобно паре пародийных рестлеров, в муках принять клеймо «постмодернизм». Ни шагу назад, ни шагу вперед, не Джоэл, так Итан тебя приберет¹. Так постмодернисты ли они?

— Хоть когда-нибудь это дело пробовали?

— Ну, я не очень-то, — темнит Итан. — Если честно, я не совсем понимаю, как это — постмодернизм.

Возможно, это значит просто знать и постоянно использовать иронию и дистанцию.

— А, это... это определенно правда, это характерно для всех наших фильмов, повествовательный тон и голоса вроде как отступают от историй. С таким обвинением я бы согласился.

Другие обвинения, чаще всего выдвигаемые против Коэнов, состоят в том, что у них нет сердца и они смотрят на персонажей свысока. Норвилл Барнс, недоумок в центре «Подручного Хадсакера», представляется обвинением в качестве вещдока № 1.

— Мы очень тепло относимся к персонажам, — решительно заявляет Джоэл. — Даже к слабоумным! В слабоумии много комизма, и в насилии может быть комизм, но это не обязательно значит, что ты смотришь свысока.

¹ В оригинале «Ashes to ashes, dust to dust, if Joel don't get you, then Ethan must»

Приняли близко к сердцу, очевидно.

— Людям бывает очень неудобно, когда главный герой фильма не является симпатичным по голливудским меркам, — жалуется Итан, — и особенно раздражает в этом деле, что якобы истории можно рассказывать только о симпатиях, а это идея абсурдная. Хотя это может иметь весьма реальные кассовые последствия, и вот это не обязательно абсурдно, [смеется], но со всех остальных точек зрения это дебильная идея.

— Персонажи некоторых наших фильмов намеренно несимпатичны, — вступает Джоэл. — Персонаж Габриэля Бирна не должен быть симпатичным. Бартон не должен быть симпатичным. Я недавно читал что-то о роли Алека Гиннеса в «Мосте через реку Квай», и он спрашивал Дэвида Лина о том, каким персонажем он должен быть, и Лин сказал: «Ну, положи руку на сердце, если бы ты был с ним на званом обеде, парень показался бы тебе чертовым занудой». И Гиннес очень сопротивлялся этой идее, сыграть его как зануду. Но в контексте фильма он совсем не нудный.

Раздраженно вздыхая, он заключает:

— Сам факт, что ты так обращаешься с главным героем, сбивает людей с толку, и в какой-то мере они считают высокомерным, что мы придаем этим персонажам такие неприглядные черты. Во многих отношениях Бартон — засранец, но мы вовсе не против, если зритель как-то по-человечески его поймет.

Возможно, дело в чрезмерно расчетливом подходе к производству, который они воплощают, но, хотя они всегда были героями арт-хауса, настоящий кассовый хит у Коэнов еще впереди. «Подручный Хадсакера», несмотря на более крупный бюджет, продолжил старую тенденцию. Но они не расточительны, и Джоэл решительно встает на защиту их финансовой репутации:

— «Просто кровь» заработал деньги, «Воспитывая Аризону» вообще заработал очень много, потому что его сделали за пять миллионов долларов, а собрал он только

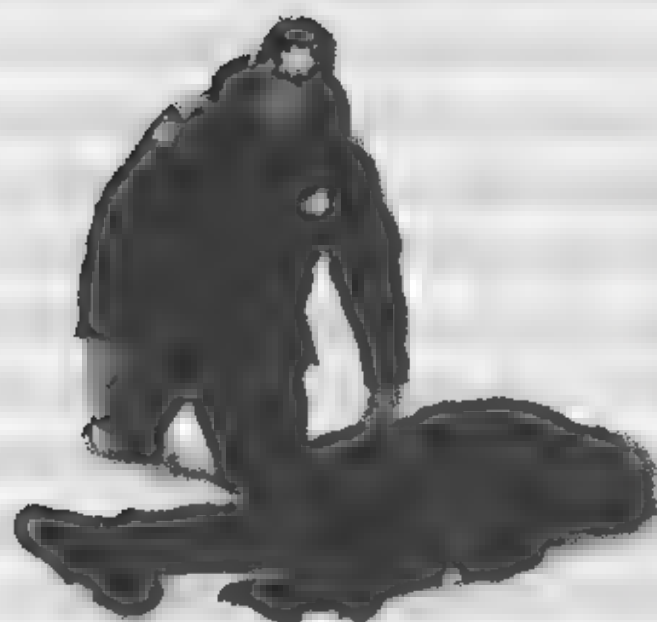
в Штатах около двадцати пяти. «Перекресток Миллера» не был прибыльным, но производство стоило только одиннадцать миллионов, а «Бартон Финк», хотя не собрал денег дома, хорошо пошел за рубежом. Не сказать чтобы это был блестящий кассовый успех, но и не то чтобы на каждом нашем фильме мы потеряли деньги.

В конечном счете кассовые блокбастеры не являются вотчиной братьев Коэн. Если что-нибудь подобное случится, они, конечно, будут рады, но пока они, кажется, довольны продолжить делать свои «нешибкобюджетные» фильмы, и на очереди, скорее всего, «что-то вроде современной криминальной истории. По реальным событиям. Происходит в Миннесоте».

Хотя они счастливы говорить и об успехе, и о неудаче, и о том, что повлияло на «Подручного Хадсакера» («архитектура Альберта Шпеера, дизайн и размах Терри Гиллиама»), главное для их отношений сформулировал их бывший оператор, режиссер «Семейки Аддамс» Барри Зонненфельд: «В конце концов, единственный, кому важно угодить для Джоэла, — это Итан, и наоборот».

— По большому счету это правда, — согласен Итан. — Мы не обязательно думаем об этом именно так, но мне кажется, что, в конце концов, мы радуем самих себя. Нам просто повезло в смысле того, насколько наши проекты нам подчиняются. Мне кажется, что на самом-то деле любой и каждый хотел бы работать именно так.

FARGO



ФАРГО

Не пропустите «Фарго»

Грэм Фуллер

Новый фильм Джоэла и Итана Коэнов, «Фарго», — мастерская черная комедия, основанная на реальных событиях, об отчаянных поступках в белой пустыне. В заснеженной миннесотской общине американцев норвежского происхождения нервный продавец автомобилей Джерри Лундегаард (Уильям Х. Мейси) нанимает двух бандитов — Стива Бушеми и Питера Стормаре, — чтобы похитить его жену (Кристин Рудруд) с целью разделить выкуп, который предложит ее отец. Все идет наперекосяк, и, когда кучка трупов подрастает, веселая, изрядно беременная начальница захолустной полиции Марж Гундерсон (Фрэнсис Макдорманд) берется за расследование.

«Фарго» — самый возмутительный на сегодня фильм Коэнов, чьи пять предыдущих полнометражек утвердили их любовь расшатывать эксцентрические комедии, а нуар делать смешным. Они пишут, продюсируют и режиссируют фильмы вместе, хотя Джоэл (родился в 1953-м) — номинальный режиссер, а Итан (родился в 57-м) — номинальный продюсер.

Я хотел узнать, как делается фильм братьев Коэн, так что поехал в их верхневестсайдский манхэттенский офис в фаргоподобную погоду, чтобы поговорить с ними и с Макдорманд, которая в жизни приходится Джоэлу женой. В течение интервью вальяжный Джоэл принимал участие в уходе за их с Макдорманд приемным младенцем Педро, а Итан беспокойно ходил по комнате.

Как вы, ребята, вместе пишете?

ДЖОЭЛ: Все свободно и неформально. Мы ничего не разделяем, типа один человек пишет сцену, а второй перерабатывает. Мы сидим в одной комнате и проговариваем каждую сцену, и работаем мы без схемы, просто начинаем сначала.

ФРЭНСИС: На самом-то деле обычно Джоэл лежит на диване, а Итан ходит кругами, а потом, часа через полтора, один из них такой: «Э-э-э-э-э», и они начинают писать.

Когда вы писали роль Марж Гундерсон, то имели в виду Фрэнсис?

ДЖОЭЛ: Да.

ФРЭНСИС: Почему?

ИТАН: Сложно сказать, потому что когда ты пишешь для кого-то роль, это не потому, что актер этого персонажа напоминает: тут как будто у тебя есть костюм, и ты чувствуешь, что определенному актеру он будет впору.

ФРЭНСИС: А можете назвать еще кого-то, кого вы бы позвали, если бы я не смогла?

ИТАН и ДЖОЭЛ: Нет.

ДЖОЭЛ: Вообще, если кто-то, для кого мы написали роль, не может сниматься, мы с тем же успехом можем вообще не снимать.

ФРЭНСИС: Когда я впервые прочла сценарий, не помните, я сказала что-нибудь о Марж, что как-то на вас повлияло?

ДЖОЭЛ: Да, ты сказала, что ее должно тошнить, потому что у нее токсикоз.

Когда вы начали снимать, что привнесла в фильм Фрэнсис, чего не было в сценарии?

ИТАН: Все. На самом-то деле это не мы с Джоэлом создаем эти образы.

ДЖОЭЛ: На 99,9 процента это актеры. Мы можем предложить им придать своей игре тот или иной оттенок, но на этом все.

ФРЭНСИС: На «Фарго», когда Джоэл говорил «снято» после дубля и они с Итаном смеялись, это означало что либо все хорошо, либо нет. Когда я работала с ними на их первом фильме, «Просто кровь», помню, я сказала Джоэлу: «Не пытайся рассказать, о чем эта сцена. Просто скажи, дышать мне сильнее, дышать тише, говорить громче, говорить тише». С «Фарго» было то же самое, кроме одной сцены — это была последняя встреча между Марж и Джерри [Лундегаардом], — когда я замешкалась и не знала, что делать.

ИТАН: Что забавно, эта сцена прекрасно работает.

[К Фрэнсис] Вы ощущали, что ваша игра формируется Итаном и Джоэлом?

ФРЭНСИС: Только «беременной» накладкой, которую я носила. (Смеется.) Нет. Актеры обычно обращаются со сценариями Джоэла и Итана как с театральными пьесами. Там все так хорошо изложено, что их не хочется портить.

Есть ли демаркационная линия между вашими режиссерскими территориями?

ДЖОЭЛ: Только не на площадке. Наши фильмы определенно ставятся совместно.

«Бартон Финк» (1991) был сюрреалистическим, «Подручный Хадсакера» (1994) — барочным. Хотели ли вы вернуться в «Фарго» к строгости «Просто крови»?

ДЖОЭЛ: Все, что мы сделали в прошлом, в большой степени было нарочито искусственным. А это была история из жизни, так что мы могли поработать на другом конце стилистического спектра. Изобразительный стиль «Фарго» гораздо ближе к наблюдению, если сравнить с другими нашими фильмами. Мы также очень хотели устроить съемочную площадку в Миннесоте, потому что именно там мы выросли.

«Фарго» похож на фильм Фрэнка Борзажа или Кинга Видора, там тоже противопоставляются интересы крупных корпораций или безжалостных дельцов и маленького человека. Для Джерри американская мечта пошла прахом, и унылые пейзажи Среднего Запада только усиливают напряжение.

ДЖОЭЛ: Есть что-то интересное во всей атмосфере бизнеса в подобном окружении. Когда мы собирали деньги на «Просто кровь», часть работы мы провели на Среднем Западе. Я помню встречи со всеми этими обветренными бизнесменами, которые собираются в местном кафе, а потом надевают свои парки и галоши и тащатся на улицу, в сибирский пейзаж, садятся в машины и, буксуя, уезжают сквозь снегопад. В «Фарго» они воплощены в персонаже, которого играет Харв Пресnell [роль тестя Джерри]. Джерри тоже изо всех сил пытается быть таким.

ИТАН: Эта особая миннесотская атмосфера для нас была — самый цимес. Возможно, персонажи и воплощают эти серьезные темы, которые вы упомянули, но этот вопрос не зависит от того, интересуют ли они нас, — а они не интересуют.

ФРЭНСИС: Видите, почему так трудно говорить с этими ребятами. Фиг они возьмутся за серьезные темы.

Начальный кадр с машиной, возникающей в снегопад на горизонте, задает очень тревожное настроение.

ДЖОЭЛ: Вся эта идея машины-призрака, возникающей из снегопада — из белизны и странности, — была важна для нас. Мы говорили с Роджером Дикинсом [оператором «Фарго»] об этих пейзажах, где нельзя толком разглядеть горизонт, где земля сливается с небом. Мы отложили все остальное и не начинали снимать, пока не добились этого ощущения. Но на нервы это действовало.

Что меня сильно потрясло, так это легкость тона. Учитывая высокую смертность ближе к концу, эта беспечная атмосфера оставляет странный привкус.

ИТАН: По-моему, у некоторых людей с этим проблемы, но у нас определенно нет. Именно баланс забавного и незабавного спасает фильм от непроглядной мрачности.

Вы монтируете фильмы вместе?

ИТАН и ДЖОЭЛ: Ууугууу.

Фрэнсис, вам понравилось, как они смонтировали вашу игру?

ФРЭНСИС: Несомненно. Все равно я не любительница вносить большие изменения, так что сомневаюсь, что они могли слишком уж испортить мою игру, хотя другим режиссерам я бы сказала о монтаже пару ласковых.

Неспешно катится идеальное преступление, сходит с рельсов — вот она, давняя неотразимая тема для триллера. В «Фарго» кинематографистам-иконоборцам Джоэлу и Итану Коэнам удается уравновесить уважение к условностям жанра с одновременным раздуванием их до почти сюрреалистических масштабов. Эта полная черного юмора небылица западает в души искушенных зрителей, и для «Грэмерси» несет, как «Подозрительные лица»¹, ядерный потенциал коммерческого прорыва в Штатах, да и международные перспективы привлекательны вполне.

Вслед за рыночным крахом «Подручного Хадсакера» новый продукт братьев Коэн уверенно показывает классические темы в немного искаженной перспективе. Не унижая своих персонажей и не искажая работу полицеймейстеров, кино, основанное на реальных событиях 1987 года, вышло дико смешным.

Завязка включает Джерри Лундегаарда (Уильям Х. Мейси), продавца машин в Миннеаполисе, у которого отчаянное положение с финансами. Его бюджетное отчаяние достигает крайней точки, и он нанимает пару неуклюжих бывших зэков, Карла Шоуолтера (Стив Бушеми) и Гаера Гримсруда (Питер Стормаре), чтобы те похитили его жену. Тогда он вытрясет выкуп из своего

¹ «Подозрительные лица» (*The Usual Suspects*, 1995) — низкобюджетный (шесть миллионов долларов), но имевший большой успех в прокате триллер Брайана Сингера; в ролях Бенисио дель Торо, Кевин Спейси, Габриэль Бирн, Стивен Болдуин.

богатого тестя (Харв Преснелл): и с отморозками расплатится, и с долгами покончит.

Умыкнув Джин Лундегаард, парочка направляется в лачугу на севере Миннесоты. По дороге их останавливает национальный гвардеец, вроде бы за мелкое нарушение, и словоохотливый Карл пускается заговаривать ему зубы. Гаер же просто достает ствол и стреляет копу в голову. Той же ночью список жертв пополняется мужчиной с ребенком, которые случайно проходят мимо несколько мгновений спустя.

На следующее утро местный участковый Марж Гундерсон (Фрэнсис Макдорманд) просыпается с тройным убийством на руках. Невзирая на второй триместр беременности, она натягивает унты, приезжает на место преступления и проводит первоклассную экспертизу. Совсем непохоже на типичный случай в стране Пола Буньяна¹.

Несмотря на неожиданные повороты в схеме похищения, заговорщики переходят к следующему этапу своего плана — получению выкупа — в надежде, что случайные убийства не выведут преследователей на их основной маршрут. Марж тем временем топает от улики к улике, которые неразрывно эти происшествия свяжут.

Обезоруживающая сила картины — в ее деловитом продвижении на фронтах основного и случайного преступлений.

«Фарго», безусловно, повезло с актерами. Хотя у Макдорманд, Мейси и Бушеми мало совместных сцен, они работают как ансамбль. Их трио и Стормаре выбирают простой, реалистичный рассказ о своих персонажах вплоть до одежды и восхитительного акцента севера Среднего Запада США. Что до вторых ролей, стоит отметить сильные сцены слишком давно отсутствующего (на экранах) Харва Преснелла, сыгравшего крутого как горы тестя Джерри, и Стива Парка в роли трогательного бывшего одноклассника Марж.

¹ Североамериканский лесоруб, фольклорный персонаж.



Шеф полиции Марж Гундерсон (Фрэнсис Макдорманд) — воплощение провинциальной порядочности, смелости, честности — и беременности

Техническое исполнение также на высоте. Братья хорошо поработали, чтобы передать ощущение достоверности, которые обычно дает «прямое кино». Оператор Роджер Дикинс не использует ни одного общепринятого ракурса, а сложный нарратив удачно поддерживается практически незаметными склейками монтажера Родерика Джейнса.

Фильм затягивает не столько сюжетными зигзагами, сколько людьми, его населяющими. Как только мы знакомимся с ними, именно их личное взаимодействие оказывается увлекательным и волнующим — забота Марж о муже, художнике-анималисте, или Джерри, объясняющий сыну исчезновение «мамочки». «Фарго» — поразительно зрелое, необычайное развлечение, работающее на многих уровнях и убедительное на всех.

Фарго

Тодд Маккарти

Титр в начале новой, заснеженной и кровавой криминальной комедии братьев Коэн, «Фарго», объявляет, что картина основана на реальных событиях, а финальные титры содержат привычную оговорку, что все совпадения с реальными лицами случайны. Противопоставление двух этих утверждений четко показывает парадоксальную природу самого фильма, заметно стилизованного, в духе всех работ братьев Коэн, и одновременно исключительно реалистичного. Хотя многие моменты, кажется, по-мультяшному высмеивают простодушных персонажей, в то же время картина так точно изображает манеры, странности и обороты речи сельской Миннесоты, что вполне годится на роль шедевра краеведческого кинематографа.

Впервые в жизни самобытные Коэны — вернувшись к дешевому производству после коммерческого провала их крупнобюджетной фантазмагии для Джоэла Сильвера «Подручный Хадсакера» — оставили сферу чистого воображения ради реальной истории. Взяв за основу безбашенный сюжет, в котором робкий торговец автомобилями (с кроткой дотошностью сыгранный любимцем Дэвида Мамета Уильямом Х. Мейси, похожим на куклу чревовещателя) нанимает двух громил, чтобы похитить свою жену, выкуп за которую вытащит его из глубокой долговой ямы, Коэны сработали безупречно выверенный полицейский детектив, в котором главный герой диаметрально противоположен Фрэнку Серпико,

Попаю Дойлу¹ и всем остальным крутым копам, достигшим экранного бессмертия. С крепкой челюстью, добродушная от природы, шеф полиции Брейнерда Марж Гундерсон (Фрэнсис Макдорманд) изначально кажется такой же бесхитростной, как все остальные, на позднем сроке беременности ковыляя с места на место в поисках правонарушителей.

В других руках обходительно-цепкая шеф Гундерсон могла бы стать главным героем приятно нетипичного телесериала; вместо этого Коэны заставляют ее пересечь территорию «Твин-Пикс» и «Синего бархата» на пути к ослепительно-белому сердцу тьмы, как раз когда она придает фильму так нужную ему искупительную благодать. В ледяной стране, где преступление по страсти невозможно представить, жадность одного глупого человека запускает цепную реакцию, лишаящую жизни семерых. Необычайно суровый взгляд Коэнов на человеческую природу, сравнимый в своей едкой мизантропии с подходом Стэнли Кубрика, здесь проявляется резче, чем когда-либо, поскольку представлен столь убедительно: люди не думают, прежде чем действовать, они беспечно пренебрегают возможными последствиями своего поведения, игнорируя даже самые вопиющие свидетельства порока и злодеяний в своем неистовом желании сохранить видимость благополучия.

Среди современных сценаристов Коэнам нет равных в умении сочинять запоминающиеся диалоги для ярко выраженных этнических персонажей, будь то ирландские гангстеры в «Перекрестке Миллера» или голливудские евреи в «Бартоне Финке», а культурная специфика «Фарго» дает простор для маневров, которым они с большой выгодой пользуются. Ни один американский фильм не

¹ *Фрэнк Сертико* — главный герой основанной на реальных событиях криминальной драмы Сидни Люмета «Серпико» (1973), его роль исполнил Аль Пачино. *Попай Дойл* — главный герой основанного на реальных событиях триллера Уильяма Фридкина «Французский связной» (1971), его роль исполнил Джин Хэкмен



Итан и Джоэл демонстрируют свои «Оскары» за лучший оригинальный сценарий (за «Фарго»), а жена Джоэла, Фрэнсис Макдорманд, держит награду киноакадемии за лучшую женскую роль

населяли персонажи, говорящие подобным образом; их певучая, доброжелательная болтовня контрастирует с чередой бездумно аморальных преступлений, из-за чего всеобъемлющее ощущение чудовищного сюрреализма достигает головокружительных высот.

Даже самые мрачные события сняты Коэнами с едким черным юмором; комично воспроизводя удручающе-ошибочные реальные деяния, «Фарго» переигрывает колючий «Умереть во имя»¹ своим непредсказуемым весельем. Но каждый раз смех, сколь угодно искренний, вскоре сменяется печальным осознанием того, как близоруки, глупы и бессердечны большинство коэновских персонажей — мрачная аттестация, уравновешенная только неустанной праведностью шерифа Гундерсон.

Никогда раньше Коэны не достигали в своей работе такого баланса, никогда еще им не удавалось так четко обуздать и поставить свои многообразные артистические порывы на службу одной истории. Выйдя за пределы собственных голов, чтобы взяться за реалистическую историю, даже такую диковинную, как это дело, вернувшись к своим корням, какими бы странными те ни были, Коэны сделали свой лучший фильм на сегодняшний день.

¹ «Умереть во имя» (*To Die For*, 1995) — фильм Гаса ван Сента с Николь Кидман в главной роли.

Джоэл и Итан Коэны

Питер Бискинд

Братья Коэн — сценарист-режиссер Джоэл и сценарист-продюсер Итан — добились идеального равновесия. Невзирая на то что их фильмы финансируются и распространяются крупными студиями, они как-то умудрились остаться по-настоящему независимыми, ни разу не отказавшись от своего отчаянно-своеобразного видения. Начиная с их потрясающего нуарного дебюта «Просто крови» и заканчивая роскошным «Подручным Хадсакера», каждый коэновский фильм обнаруживает их характерное клеймо: последовательный отказ от коммерческих клише, холодный, но вычурный визуальный стиль, безжалостные образы персонажей, рожденные в сочном вареве хрустящих диалогов, участие выдающихся характерных актеров — Джона Туртурро, М. Эммета Уолша, Стива Бушеми, — которые с тех пор стали идолами неонуара. (Хотя их фильмы уникальны, сами братья иногда неразличимы, и нам пришлось просить их о помощи, чтобы разобрать, кто что сказал на пленке.) Их последняя работа, «Фарго», — непридуманная история об агенте по продаже автомобилей, организовавшем с целью получения выкупа похищение собственной жены, а Фрэнсис Макдорманд предстает в главной роли беременного полицейского, ведущего следствие. Это в совершенстве воплощенная жемчужина кинематографа, обманчивая в своей скромности.

Во-первых, животрепещущий вопрос. Вы приправляете фильмы шутками для своих, например, ваш так называемый британский монтажер Родерик Джейнс, яко-

бы написавший предисловие к опубликованным сценариям «Бартона Финка» и «Перекрестка Миллера». Он — очевидный вымысел.

ДЖОЭЛ: Мы вроде как придумали его только ради предисловия, такого едкого английского старичка. Какая-то телекомпания в Суссексе пыталась его отыскать.

ИТАН: Им не удалось.

ДЖОЭЛ: Они с ужасом узнали, что его вообще не существует.

А «интервью» с Джозлом Сильвером, напечатанное в сценарии «Подручного Хадсакера»?

ИТАН: Народ и этому поверил, что меня всегда удивляло.

Вы так тщательно готовите раскадровки и режиссируете такой железной рукой, что, я полагаю, ваши фильмы сравнительно легко собирать.

ДЖОЭЛ: Да нет, во время репетиций и съемок вечно все меняется. Но при всем при этом мы, наверное, меньше отступаем от сценария, чем большинство.

ИТАН: А еще что касается раскадровок — то ли мы как-то успокоились, то ли обленились, но, если сцена по-настоящему несложная, мы теперь не заморачиваемся.

Такое ощущение, что «Фарго» был попыткой вернуться к основам — никаких звезд, низкий бюджет, сдержанность. «Подручный Хадсакера» был таким крупным фильмом, говорят, он стоил 40 миллионов долларов. Это правда?

ДЖОЭЛ: Он стоил 25—26 миллионов. В «Вэрайети» написали, что это был фильм за 40 миллионов. Без понятия, откуда они это взяли.

Сколько он собрал?

ИТАН: Нисколько. *(Смеется.)* В Соединенных Штатах — буквально ничего. В смысле...

ДЖОЭЛ: Около трех миллионов долларов.

Три миллиона долларов?

ИТАН: Ага. «Уорнеры» потеряли кучу денег. «Полиграм», которые прокатывали за границей, наверное, остались при своих, как минимум.

ДЖОЭЛ: Правда, «Уорнеры» вложили всего тринадцать миллионов долларов, что для них ничего особенного.

ИТАН: Поэтому они попросту оставили нас в покое. Их больше волновали их сорока- и шестидесятимиллионные блокбастеры.

ДЖОЭЛ: Вообще они были к нам очень добры.

Это как?

ДЖОЭЛ: [Сопредседатель «Уорнер бразерс»] Терри Симел не изъял машину Итана.

Мне всегда казалось, что у вас, ребята, образцовая карьера, в том смысле что вы умудрялись снимать те фильмы, которые хотели, и делали это в рамках системы.

ИТАН: Наверное, по большому счету это потому, что фильмы были дешевые.

ДЖОЭЛ: Другие снимают свой второй фильм за 40 миллионов, и если он проваливается... А у нас коммерческие ожидания оставались низкими. *(Смеется.)* По сути дела, международное кинособрество охотно финансирует фильмы, которые немножко отличаются

от мейнстрима, если вы при этом не тратите на них многие десятки миллионов долларов, и мы это всегда учитывали.

Какой был самый большой ваш бюджет до «Хадсакера»?

ДЖОЭЛ: «Перекресток Миллера» стоил около десяти миллионов. «Хадсакер» стоил в два с лишним раза больше.

ИТАН: И втрое больше того, что мы потратили на предыдущий фильм, «Бартон Финк».

И сколько собрал «Бартон Финк»?

ДЖОЭЛ: Тут немного, но за границей...

ИТАН: Он очень хорошо пошел в Европе. За исключением «Воспитывая Аризону», все наши фильмы лучше шли за границей.

Вы в Европе – кумиры?

ДЖОЭЛ: Полагаю, ответ — да, в какой-то мере. Итан в Лихтенштейне просто бог.

Стал ли для вас провал «Хадсакера» травмой? Или это было скорее: а, ну ладно, просто вернемся к тому, что делали до этого?

ДЖОЭЛ: Ну, дело вот в чем: «Хадсакер» был такой фильм, который требовал довольно значительного бюджета, потому что производство подсказывало определенный стиль — большие декорации, спецэффекты и тому подобное. Но с другой стороны, если бы всего этого не было, нас бы это не расстроило. Мы бы взяли и сделали «Фарго» или еще что-то. И вот поэтому, мне кажется, будет не совсем точно сказать, что мы проложили себе путь к большим бюджетам. Приятно иметь такую воз-

можность, если хочется. Наверное, нам повезло, что нас не парит снимать фильмы задешево.

ИТАН: У нас полно недописанных сценариев и идей для фильмов, и для каких-то из них нужны деньги, а для каких-то — нет.

Да, но растратить студийные деньги не сильно помогает карьере.

ИТАН: Это правда в том смысле, что сужает ваши возможности. И это правда прискорбно.

Вы выросли в Миннеаполисе. Имеет ли «Фарго» какое-то автобиографическое значение?

ИТАН: Нет, не имеет, не считая того, что мы знаем тамошних людей, и того, что иногда мы подходили к написанию чего-то через диалог и ритм речи. Этот ровный среднезападный акцент — именно то, что нас интересовало в этом сценарии.

ДЖОЭЛ: Он вроде как сочетается с шиферным небом и снежной равниной. Кругом все белое, просто пустая зона видимости. Одна из тем, которые мы обсуждали с Роджером Дикинсом, оператором-постановщиком, была идея невозможности разглядеть линию горизонта, увидеть, где кончается земля и начинается небо. Изначально мы говорили о съемке планов сверху, которые кажутся почти такими же, как планы с нижней точки.

Сценарий был основан на реальном происшествии?

ДЖОЭЛ: Ага. Нас всегда интересовали похищения. И мы хотели сделать что-то непохожее на те фильмы, которые мы делали в прошлом, которые всегда были сознательно искусственными. Мы хотели попробовать что-то основанное на реальной истории и рассказать ее гораздо более сдержанно. Именно поэтому там куда

меньше движений камеры и сцен с крупными планами, чтобы придать фильму более созерцательный, что ли, стиль.

Насколько близок был сценарий к настоящему происшествию?

ИТАН: Довольно близок.

Почему вас всегда интересовали похищения?

ДЖОЭЛ: Не знаю почему. Но интересовали. Взять хоть «Воспитывая Аризону». И еще у нас есть совершенно другой сценарий, посвященный похищению.

Каково значение этого корейца в «Фарго», бывшего одноклассника Марж, который втирает ей очки? Его история никуда не ведет.

ИТАН: В этом и прелесть съемок подобных фильмов. Можно идти куда глаза глядят, и зрители не ожидают той же архитектуры, которой они ждут от придуманной истории. Все может выглядеть более случайным. Мы вроде как экспериментировали с натурализмом.

ДЖОЭЛ: Если ты все придумываешь, у персонажей ближе к финалу должно быть крупное столкновение. Фильм в большой степени о том, что Марж видит или может увидеть, и это просто еще одна странность, на которую она натывается, не ожидая.

Это часть ее обучения. Вещи не то, чем они кажутся. А вот, кстати, не беременна ли сама Фрэн, как Марж? Или это «Digital Domain»?

ДЖОЭЛ: Да, это беременность от «Digital Domain».

ИТАН: Это было бы кино за 49 миллионов: «Простите, мэм, но ваше УЗИ показывает цифровую беременность».

Спрошу за всех козноманов в интернете: что это за принсоподобный символ, смайлик на боку, в конечных титрах?

ИТАН: Это наш художник-раскадровщик, сыгравший парня, который проезжает мимо в красной парке. Он спросил, нельзя ли ему быть в титрах. Еще мы использовали много имен людей, с которыми выросли; их имена рассыпаны по фильму, их вызывают по телефону. Но это в основном потому, что сами мы не смогли придумать подходящих имен.

Многие скажут, что ваш подход к персонажам — высокомерный. Все у вас придурки, кроме Марж.

ДЖОЭЛ: Ну, мы это часто слышим — что мы стебемся над людьми на Среднем Западе, или в Техасе, или на Южном Западе, или где там еще. Я не знаю, что сказать.

ИТАН: Скажи уж что-нибудь, умник.

ДЖОЭЛ: Это принципиальное недоразумение — это обвинение в высокомерии. Потому что единственные, кто действительно может на это ответить, — это мы, а мы с большой теплотой относимся ко всем этим персонажам. Ты создаешь их, и часто чем они придурочнее, тем больше ты их любишь. Это такая странная разновидность...

ИТАН: Знаете, что это? Это связано еще с одной штукой, а именно что многим неловко смеяться над ужасными ситуациями. Им кажется, что, если ты смеешься над персонажем, ты его как-то унижаешь. И от этого им тоже неловко.

ДЖОЭЛ: Во-во — «А можно тут смеяться?»

ИТАН: Мы не даем подсказок насчет того, как вам надо реагировать. Это совсем уж скучная голливудщи-

на, когда ты даешь четкие ориентиры, что́ всем чувствовать и как все воспринимать.

ДЖОЭЛ: Наши фильмы определенно бесят некоторых. Бывают странные реакции. Враждебность меня всегда озадачивает, всегда кажется немного возмутительной. И вот что еще меня озадачивает, пока мы не ушли от темы: что наши фильмы воспринимаются как пародии, чего я никогда не понимал. Люди говорят: «Этот фильм — пародия на гангстерское кино», хотя мы вовсе не намеревались пародировать этот жанр.

Это не пародии в том смысле, в котором фильмы братьев Цукер вроде «Аэроплана» — пародии. Но многие не въезжают в ваши фильмы — не приобщаются к вашему веселью, не понимают шуток. От ваших фильмов они чувствуют себя глупыми. Это вас беспокоит?

ИТАН: Это правда, они не знают, как их воспринимать.

А почему?

ДЖОЭЛ: Не знаю. Для меня это загадка. В смысле мы, со своей стороны, просто пытаемся рассказать интересную историю с интересными персонажами, и больше тут понимать нечего. И все-таки люди не знают, как их воспринимать. Просто мистика какая-то.

Как вы думаете, как жители вашего родного города отнесутся к «Фарго»?

ИТАН: Наверное, там будет так же, как везде. Те, кто склонен обижаться, обидятся, не важно, откуда они.

Каков метод вашего сотрудничества?

ДЖОЭЛ: Ну, знаете, мы просто сидим в комнате и перебрасываемся идеями.

ИТАН: Драматурги, работающие совместно, в основном делятся на два лагеря. Наш — это непрерывное сотрудничество, минута за минутой, в противоположность: «Ты берешь эту сцену, а я — ту, а потом попытаемся собрать все заново».

Вы когда-нибудь ссоритесь?

ДЖОЭЛ: Да, разногласия бывают, но мы договариваемся. Это не ссоры. Не потому, что мы всегда соглашаемся или у нас одна точка зрения, а потому, что фильмы, которые мы снимаем, отражают наши совместные мнения и интересы.

ИТАН: Правда в том, что обычно мы рады любым идеям. Всегда знать, что делать дальше, было бы слишком просто. Не припомню, чтобы мы когда-нибудь были оба так полны четких идей, что каждому предложению одного противопоставлялось предложение другого.

Как получилось, что Джоэл стал режиссером, а Итан — продюсером? Итан, вы когда-нибудь хотели режиссировать?

ИТАН: Ну, по правде, мы оба режиссеры.

ДЖОЭЛ: Да, наш реальный метод работы гораздо либеральнее, чем предполагают титры.

ИТАН: Это просто продолжение сценария. Мы все так же говорим и разрабатываем в деталях то, о чем говорили с тех пор, как начали писать.

Тогда в каком смысле Итан продюсирует?

ИТАН: Ну, опять же Джоэл принимает участие. Мы оба решаем, куда пойдем за деньгами.

ДЖОЭЛ: Не то чтобы я говорю: «Мне нужен кран», а Итан говорит: «Это будет слишком дорого». Мы оба понимаем, что такое кран в плане финансов.

А как вы, ребята, относитесь к феномену Квентина Тарантино?

ДЖОЭЛ: Мне понравилось «Криминальное чтиво».

В каком-то смысле с «Просто крови» это все и началось — Тарантино, «Подозрительные лица», «Чем заняться мертвецу в Денвере».

ДЖОЭЛ: «Просто кровь» вырос из очень специфических корней вроде любви к фильмам ужасов, над которыми мы тогда работали. Но мы не хотели делать фильм ужасов, и еще нас очень привлекал нуар, а еще криминальное чтиво вроде Джеймса М. Кейна. Именно эти элементы в наших головах как-то объединились в кино и сделали его тем, чем уж там оно стало. «Подозрительные лица» вроде бы идут откуда-то еще, из другой традиции в каком-то смысле.

Ребята, которые добились настоящего успеха, вроде Квентина и Спайка Ли, купаются в лучах славы.

ДЖОЭЛ: Они еще и исполнители. Ни один из нас никогда не снимется в собственном фильме.

А что у вас дальше на очереди?

ИТАН: Вообще-то мы не знаем. Мы собрали кучу неоконченных вещей. Или мы вернемся к одной из них, или напишем еще одну. Но обычно мы даже не начинаем думать о чем-то, пока предыдущий проект не угмонился. Мы не можем жевать жвачку и писать одновременно.

Когда замерзнет ад

Лиззи Франке

«Холодный» — слово, которое братья Коэн знают даже слишком хорошо: это частое описание их игривого, иронического подхода к кино и отстраненной точности, с которой они разворачивают свои истории. «Просто кровь», их дебют 1984 года, мог сколь угодно широко раскинуться на безводном тexasском пейзаже, где жара зашкаливает, а потолочные вентиляторы и мухи гудят на заднем плане, но это был леденящий выверт канонической фабулы про заказное убийство. Галерея заблудших персонажей отвратительным манером ширилась, в то время как бледные трупы, прежде чем пойти на корм личинкам, самым неестественным образом оживали. «Перекресток Миллера», 1990-го, представлял собой раскопки на территории гангстерского жанра тридцатых (будь то его интерпретация в черно-белых фильмах «Уорнеров» или чернильно-мрачные страницы Джеймса М. Кейна и Дэшила Хэммета). Ловко сочиненному фильму нравилось дразнить зрителей остроумными, но часто непостижимо абстрактными аллюзиями: верный знак работы эрудированного, но больного восприятия. «Бартон Финк», 1991 года, действие которого происходит в Голливуде сороковых, закрутил свою историю вокруг страшнейшего из писательских кошмаров — творческого кризиса. Он дал нам заглянуть в отсыревший ад, который, хоть и не совсем замерз, все-таки смог взлелеять порядочно плесени. А в их последнем фильме, расплывчато озаглавленном «Фарго», кадры стынут от ледяного дыхания. Братья, родом из Миннесоты, возвращаются к стылým пустошам родного севера

американского Среднего Запада, с его скандинавским влиянием. Эта обширная *tabula rasa* иссеченного поземной пейзажа становится бледным задником для сюжета о мнимом, халтурно исполненном похищении, судя по всему основанном на фактах. Как объясняет пролог, «это реальная история. События, описанные в этой картине, произошли в Миннесоте в 1987-м. По просьбе уцелевших все имена были изменены. Из уважения к погибшим все остальное рассказано точно так, как оно случилось». Только вот есть еще традиционная оговорка: «Все совпадения с реальными лицами, живыми или покойными, случайны и не имелись в виду». Можете зацепиться за этот парадокс, а можете оставить его в покое — как роллы из копченой селедки на шведском столе, — пока Козны разворачивают перед вами вызывающе дидактическую историю.

Джерри Лундегаард (Уильям Х. Мейси, наиболее известный как доктор Моргенштерн в «Скорой помощи») — агент по продаже машин в костюмчике с иголочки, чьи опасно дилетантские финансовые затеи, после того как он нанимает Карла Шоуолтера и Гаера Гримсруда (Стив Бушеми и Питер Стормаре, этикие садистские Эббот и Костелло), чтобы те похитили его жену Джин (Кристин Рудруд), приводят скорее к высокому уровню смертности, чем к пополнению счета. Но хотя обычный для Кознов едкий юмор так и бросается в глаза, налицо также (среди всего этого снега, как на грех!) оттепель. Братья демонстрируют ухмыляющуюся, дразнящую симпатию к своей малой родине, и «Фарго» почти с теплотой изображает этот похожий на Сибирь клочок Соединенных Штатов, с его неправдоподобными названиями городов (Брейнерд). И это уже не просто клоунада. Фильм обладает меланхолической значительностью, усиленной переливистой партитурой Картера Бёрвелла, придающей заунывности в духе Бернарда Херрманна скандинавский колорит. Этнически картина вполне конкретна: до такой степени, что зрите-

лю, привыкшему к киношной «средней Америке общего назначения», обитатели «Фарго» могут показаться вполне экзотическими, с их певучим, скандинавского разлива, акцентом, пронизывающим каждое предложение парочкой «йа-а» (вполне реальный говор, хоть и диковатый с непривычки). Но разумеется, эти «фаргозцы» не просто странные виды для исследования: коэновское врожденное чувство образа проливает на них новый, эксцентрический свет. А создав Марж Гундерсон, беременную начальницу полиции, которая берется за расследование (Фрэнсис Макдорманд, подобно Бушеми, постоянная сотрудница Кознов, по совместительству замужем за Джоэлом), они дали фильму твердую и мудрую сердцевину. Вместе со своим статным мужем Нормом (Джон Кэррол Линч), художником-анималистом, который нацелился исполнить заказ для почтовых марок, она — спокойный центр в поднимающемся свирепом урагане.



Раненый Гаер Гримсруд (Питер Стормаре) ползет что есть сил, а шеф полиции Марж с поучительной лекцией о тщетности его преступлений отстаёт совсем немного

МАРЖ, БЕРЕМЕННЫЙ КОП

ДЖОЭЛ: Все толстые двигаются по-особому: когда люди встречаются, то отскакивают друг от друга, как мячики. Эта «дутость» — часть местного колорита. Беременность Марж означает, что она надутая вдвойне. Она местная, но, в отличие от других персонажей, способная. Она забавно ходит и ведет себя, но не клоун. Мы хотели, чтобы она была как можно дальше от шаблонного копа. Марж и Джерри оба очень обыкновенные, как интерьеры, как пейзаж кругом. Но она обыкновенная в хорошем смысле, она хорошая там, где он — плохой. Мы хотели, чтобы у них были повседневные заботы. Беременность — что может быть обыденнее? Может, в кино вы их не увидите, но вообще беременных копов полно.

ПСИХОЛОГИЯ АГЕНТА ПО ПРОДАЖЕ МАШИН

ДЖОЭЛ: Джерри — продавец машин совсем как настоящий, но многое мы взяли из опыта Итана, который покупал машину пять лет назад.

ИТАН: Сцена вращается вокруг антикоррозийной обработки, на которую Джерри пытается подбить клиента. Это практически дословный пересказ моего опыта. Нас интересовала психология человека, который выстраивает эти финансовые пирамиды, но ни на минутку не может вообразить свое будущее или представить последствия.

ДЖОЭЛ: Отчасти продавать машины для него означает быть непроницаемым, сидеть целыми днями в комнате и надувать людей, которые на него орут. Он аккуратный и чистый, не такой, как мы его видели. Мы представляли его неряхой, стесняющимся своего тела, немного полным. Пригласив на роль Билла, мы пошли в другом направлении. Он очень собран, но напряжен и подавлен.



Карл Шоуолтер (постоянный сотрудник Коэнов Стив Бушеми) — человек, который доблестно сражается языком, но роковым образом теряет почву под ногами

ИТАН: Билл не соглашался сниматься ни в одной сцене без этого дурацкого значка на костюме, в знак пятилетней работы в автоцентре.

ШВЕДСКАЯ КУХНЯ, ЖИЗНЬ СРЕДНЕГО ЗАПАДА

ИТАН: Для Марж еда была особенно важна. В сценах с Нормом она всегда ест.

ДЖОЭЛ: В Миннесоте везде полно шведских столов. Эти предложения в шведском духе, съешь-сколько-сможешь, были порядочной частью нашего детства. Марж беременна, и у нее есть повод набивать желудок, но во всех этих горах еды имеется какая-то среднеамериканская странность. Марж хочет поймать убийцу, но обед по расписанию. Джон (Норм) из Миннесоты, как и все второстепенные роли, так что они говорили с собственным ак-

центом. Театр Тайрона Гатри находится в Миннеаполисе, и там огромное количество очень одаренных актеров.

СЦЕНА ПОХИЩЕНИЯ

ДЖОЭЛ: Уже задним числом мне пришло в голову, что это второй наш фильм о похищении, — и на очереди у нас еще один, который опять выстроен вокруг похищения. Похищение богато драматургическими возможностями: конфликты, высокие ставки — вся эта очевидная драма и мелодраматические моменты хороший материал для кино. Один из моих любимых фильмов всех времен — «Рай и ад» Кurosавы. Это, возможно, лучший фильм о похищении, когда-либо снятый, он о торговце обувью в Осаке, чьего сына собираются похитить, но им достается сын шофера. Не знаю, почему похищения так увлекательны, но так и есть.

КАРЛ ТРЕЩОТКА

ДЖОЭЛ: Мы написали роль Карла специально для Стива (точно так же как роль Марж — для Фрэн, а Грима — для Питера), потому что было как-то логично, чтобы среди всех этих скандинавов во втором колене у нас был настоящий скандинав. Это четвертый фильм, который мы сделали со Стивом, — к сожалению, в прошлом у нас для него всегда были небольшие роли. Мы знакомы с его [психопатическими] образами в других фильмах и хотели это в определенную сторону развить. Мы хотели написать что-то существенное, потому что он очень хорош. Впервые мы пригласили его в «Перекресток Миллера», потому что искали кого-то, кто мог говорить невероятно быстро. В «Фарго» его роль — самая многословная, он трещотка, и, возможно, дело именно в этом.

МЕЖДУ НЕБОМ И СНЕГОМ

ДЖОЭЛ: В натурных съемках главным было то, что мы не видели границы между небом и снегом. Ракурсы

снизу были очень похожи на ракурсы сверху: мы искали пустоты, белизну, отсутствие деталей, где и размещали графические элементы в нужном порядке.

ИТАН: Выкуп, закопанный Стивом, так и не находят. И это тоже из реальной жизни. На самом деле так зачастую и происходит: объекты огромной драматургической важности не доходят до финиша. Было интересно не тужиться и придумывать радующее композицией нечто, не завершать его по всем законам драматургии, а делать так, чтобы все приходило и уходило, как в жизни.

ДЖОЭЛ: Это одна из немногих шуток в фильме. Там много смешного, но это шутка как таковая — что в этот момент он озирается по сторонам посреди бесконечной, бесцветной, безлюдной пустоты — вдруг кто-нибудь подглядывает.

Мишель Симан и Юбер Ниогрэ

«Фарго» и вправду основан на газетной заметке, как заявлено в пресс-релизе, или вы придумали такой ложный след?

ДЖОЭЛ: Вообще говоря, фильм основан на реальном происшествии, но детали истории и персонажи придуманы. Нам не хотелось снимать документальную картину, и мы не затевали исследований о природе или подробностях убийств. Но, сообщая публике, что мы черпали вдохновение в реальности, мы знали, что они не воспримут фильм как просто обычный триллер.

Насколько сильной была шумиха вокруг этого похищения [женщины, организованного ее мужем] тогда, в 1987-м?

ИТАН: Ни насколько. Вообще просто поразительно, что вещи подобного порядка получают так мало огласки. Мы слышали об этом от друга, который жил неподалеку оттуда, где эта трагедия случилась, в Миннесоте; кстати, мы тамошние.

Почему вы назвали фильм «Фарго», если основное действие происходит в другом миннесотском городке, Брейнерде?

ДЖОЭЛ: Фарго показался нам более многозначительным, чем Брейнерд, вот в чем дело-то.

ИТАН: Нам просто звучание слова понравилось, так и есть. Никаких тайных смыслов.

ДЖОЭЛ: Там есть намек на запад, на «Уэллс-Фарго»¹, но мы этого не закладывали, это уже люди сами раскопали.

Вы в каком-то смысле возвращаетесь на территорию ваших первых фильмов, «Просто крови» и «Воспитывая Аризону».

ДЖОЭЛ: Есть совпадения, но есть и важные различия. Масштаб всех трех постановок невелик. Они о преступности и похищениях и весьма конкретны в привязке к географии. Но мы всегда считали, что «Просто кровь» принадлежит к традиции мелодраматических романистов вроде Джеймса М. Кейна плюс дополнительное воздействие фильмов ужасов. В «Фарго» мы испробовали совсем другой стиль, мы довольно сухо обращались с темой. Мы также хотели, чтобы камера рассказывала историю как наблюдатель. Структура привязана к исходной реальной истории, но мы все же чуть-чуть позволили себе блуждания и отступления. Каждый конкретный инцидент не обязательно должен работать на сюжет. Мы даже позволили себе не представлять героиню, участкового Гундерсон, до середины фильма.

ИТАН: К тому же это было способом донести до зрителя, что жанрового фильма они на этот раз не ждутся. Он отличается от «Просто крови».

Что навело вас на эту тему?

ДЖОЭЛ: Была пара-тройка моментов, которые заинтересовали нас в связи с этим происшествием. Во-первых, это случилось в тот период и в той местности, с которыми мы были знакомы и которые могли исследовать. Во-вторых, это касалось похищения, события

¹ Компания, которая с 1852 г. специализировалась на банковских услугах и перевозке ценностей.

того рода, которое нас всегда интересовало. Если честно, у нас есть еще один, совершенно непохожий сценарий про похищение, который мы хотели бы снять. И наконец, это была возможность снять криминальное кино, где персонажи очень далеки от жанровых стереотипов.

ИТАН: Возможно, это та тема, с которой мы не стали бы связываться, если бы все так не совпало. Когда мы начинаем писать, то пытаемся очень четко представить мир, в котором разворачивается история. Разница в том, что до сих пор это были сугубо выдуманные вселенные, а в «Фарго» было нужно, чтобы вы могли почувствовать запах этого места. Поскольку мы тамошние, нам было на что опереться в понимании, как все могло сыграть в этой местности.

Функция «консультант по акцентам» в титрах — это шутка?

ИТАН: Нет, вовсе нет. Большинство актеров были местными, и им консультация не требовалась, но Фрэнсис Макдорманд, Биллу Мейси и Харву Преснеллу требовалась подготовка, чтобы их акценты гармонировали с остальными.

ДЖОЭЛ: Люди там говорят очень экономно, если не сказать односложно. Другим американцам это кажется таким же экзотическим, как и вам в Европе! Больше того, скандинавское влияние на культуру тех мест, на ритм предложений, на акцент совершенно незнакомо остальной Америке: с таким же успехом это могло произойти на Луне! У ньюйоркцев есть общее представление о Среднем Западе, но они игнорируют все эти культурные «ниши», эти микрообщества со своими особенностями и странностями.

ИТАН: Когда мы были маленькими, мы не особо замечали это скандинавское наследие, которое так сильно

выделяет этот район, потому что нам не с чем было сравнивать. И только по прибытии в Нью-Йорк мы с удивлением обнаружили, что там не так много Густафсонов или Зондергаардов. Вся экзотичность и своеобразие этого района идут от нордического характера, от вежливости и сдержанности. Есть что-то японское в отказе от демонстрации каких-либо эмоций, в этом нежелании говорить «нет»! Один из неистопимых источников комического в фильме — конфликт между этим постоянным избеганием всяческой конфронтации и постепенно накапливающимися убийствами.

ДЖОЭЛ: Нам не нужно было долго исследовать эту манеру речи: все эти выражения и каденции были нам знакомы. Наши родители до сих пор живут в этом районе, так что мы регулярно туда ездим и знаем эту культуру. В конце концов, она нас и сформировала. Но поскольку мы давно там не жили, у нас такое чувство, словно мы наполовину разошлись с той средой, в которой выросли.

Эпизод с Марж и ее одноклассником — отступление от довольно плотного основного повествования.

ИТАН: Кто-то указал, что в этой сцене Фрэнсис играет очень отстраненно, как человек с Востока, в то время как ее японский друг болтлив и бестолков, как «типичный» американец. Этим отступлением мы на самом деле хотели подчеркнуть контраст.

ДЖОЭЛ: Мы хотели показать еще одну точку зрения на персонаж Фрэнсис, которая не была бы связана с полицейским расследованием. То же самое происходит в сценах с ее мужем.

ИТАН: Надо было показать, что история соотносится с реальной жизнью, а не с выдумкой, и это развязало нам руки, чтобы создать сцену, не связанную с сюжетом.

«Подручный Хадсакера» был, несомненно, вашим самым «вычурным» фильмом. Этот фильм, напротив, возможно, наименее вычурен.

ДЖОЭЛ: Мы хотели начать заново с точки зрения стиля, сделать что-то радикально отличное от наших предыдущих фильмов. И толчком послужил предыдущий фильм, самый стилизованный из всех. Но что любопытно: начав с реальных событий, мы пришли к другой форме «стилизации». Результат, возможно, не так уж отличается, как мы представляли!

Вы, почти как Кубрик в «Докторе Стрейнджлаве», начинаете с квазидокументальной подачи, а потом, постепенно, с прибыванием холодного юмора, все становится смещенным и абсурдным.

ИТАН: Отчасти виной тому сам характер истории. Там вначале есть комбинированный кадр, который позднее по ходу фильма модифицируется, когда персонажи теряют управление.

ДЖОЭЛ: Это подразумевается повествовательной конструкцией. Когда в первой сцене персонаж намекает вам, как будут происходить события, вы прекрасно знаете, что все будет происходить совсем по-другому. Связь с Кубриком уже упоминалась, но теперь я ее больше понимаю. В его подходе есть много формализма, а также поступательное движение от обыденного к гротескному.

Как вам удается не скатиться в карикатуру, которая в любой момент могла бы погубить вашу работу?

ДЖОЭЛ: Полагаю, отчасти это интуиция касательно тона, и она особенно зависит от умения актеров понимать, как далеко они могут зайти. У Фрэнсис, к примеру, очень достоверная манера, очень искреннее раскрытие персонажа. Она не дает Марж стать пародией на себя. Фрэнсис очень четко осознавала опасность чрез-

мерности, с этой манерой растягивать слова в самом конце каждого предложения.

ИТАН: Это был постоянный процесс подгонки на площадке, включающий актеров и нас. Они представляли нам широкий диапазон реакций и маньеризмов, которые мы постоянно обсуждали в процессе съемок.

ДЖОЭЛ: Мы часто доверяем ощущениям. Сложно выразить словами, почему Марж в фильме не карикатура, а реальная, объемная личность.

ИТАН: Вот что мы знаем наверняка: когда мы писали сценарий и когда актеры работали над характерами, никто из нас не считал историю комедией.

ДЖОЭЛ: И это помогло сделать персонажей одновременно комическими и достоверными. Комедия не сработала бы, если бы комикование заняло место искренности.

Отношения между Марж и ее мужем также очень странные.

ДЖОЭЛ: Во время кастинга мы соблазнились очень прямой игрой и бесстрастным лицом Джона Кэррола Линча, который, как нам показалось, совпадает с интонацией фильма.

ИТАН: Он идеально воплощает то, насколько там замкнуты люди. Его отношения с женой базируются на невысказанном, но как-то им удается общаться друг с другом.

Конец напоминает имитацию классического голливудского хеппи-энда, где жена и муж в постели символизируют возвращение к порядку и нормальности.

ДЖОЭЛ: Это и правда возвращение к нормальности, но мы не думали делать пародию! В «Нью-Йорк таймс» была статья, в которой журналист спрашивал,

почему жителям Миннесоты не понравилась концовка, если для них все так хорошо закончилось!

Единственный знак вопроса в конце касается денег. Но разве деньги не были главным компонентом сюжета?

ДЖОЭЛ: Всех мужчин в фильме заботят деньги.

ИТАН: В то же самое время мы не хотели слишком конкретно описывать, скажем, характер долга, в который залез Джерри. Было достаточно понимать, что этот персонаж запутался, потому что участвовал в чем-то, что плохо кончилось. А в остальном на протяжении всего фильма Джерри — бедная заблудшая душа, принимает одно скоропалительное решение за другим, чтобы вылезти из положения, в которое сам же себя и загнал. Он хватается за всё подряд, развивает кипучую деятельность. В этом смысле он практически достоин восхищения!

ДЖОЭЛ: Нас с самого начала интересовала в персонаже Уильяма Мейси эта его неспособность даже на минуту представить свое будущее и просчитать последствия своих решений. Есть что-то занимательное в этом полном отсутствии перспективного мышления. Он один из тех людей, которые возводят пирамиду, ни на секунду не допуская, что она может рухнуть.

Много ли времени занимает написание сценария?

ИТАН: Мы начали его до «Подручного Хадсакера», потом вернулись к нему; так что сложно прикинуть, сколько он занял. Два года прошло. Точно можно сказать, что писали мы легко и сравнительно недолго, особенно по сравнению с другими сценариями, вроде «Перекрестка Миллера».

Вы с самого начала установили, что похищенная женщина не будет физически присутствовать?

ДЖОЭЛ: Именно. И на каком-то этапе истории для нас даже стало ясно, что она перестанет быть личностью для тех, кто ее похитил. Вдобавок теперь уже не актриса Кристин Рудруд играла роль, а ее дублерша с мешком на голове. Так что жертва нас не интересовала! И ни разу не возникало впечатления, что самого мужа как-то волнует, что с ней может случиться! Карл, один из похитителей, даже не знал, как ее зовут!

Вы выбрали Стива Бушеми на эту роль до того, как подумали о Питере Стормаре в роли другого похитителя?

ИТАН: На самом деле обе эти роли мы для них и писали. Как и для Марж, которую сыграла Фрэнсис Макдорманд. Питер — наш старый друг, и нам показалось интересным, учитывая его шведские корни, дать ему эту роль. Конечно, его персонаж — аутсайдер по отношению к этой среде, но в то же самое время он сохраняет с ней этнические узы.

Как вы работаете со своим композитором Картером Бёрвеллом?

ДЖОЭЛ: Он был нашим соавтором с самого нашего дебюта. Обычно с самого начала он смотрит фильм от корки до корки, потом сочиняет зарисовки на синтезаторе, чтобы дать нам понять, в каком направлении собирается работать. Прежде чем писать партитуру, он проигрывает нам кусочки на клавишах, и мы вместе размышляем, как они соотносятся с какими-то эпизодами фильма. Потом он переходит к следующему этапу.

ИТАН: В этом фильме центральная тема основана на популярной скандинавской мелодии, которую Картер для нас нашел.

ДЖОЭЛ: Мы часто с ним так работаем. Музыка для «Перекрестка Миллера» началась с ирландской мелодии, которую он аранжировал и добавил к ней кусочки

собственного сочинения. Для «Воспитывая Аризону» он использовал популярную американскую музыку, и Холли Хантер спела одну мелодию. С другой стороны, для «Просто крови» и «Бартона Финка» он написал всю музыку без опоры на внешние источники. С «Подручным Хадсакера» все опять было по-другому, там смесь оригинальных композиций и кусочков из Хачатуряна.

ИТАН: Когда партитура готова, мы с ним идем в студию на запись. Для двух последних фильмов он сам дирижировал оркестром. Во время работы, по мере того как он отсматривает рабочий материал, он может менять партитуру. Все наше сотрудничество длится самое большее два-три месяца.

Сколько времени у вас занял монтаж?

ДЖОЭЛ: Двенадцать недель. Мало, обычно это дольше, поскольку мы не делаем черновую сборку во время съемок.

Возникли какие-нибудь особенные трудности с камерой?

ДЖОЭЛ: Все было проще, чем с другими фильмами. Мы долго обсуждали съемку с Роджером Дикинсом, потому что хотели сделать много планов с одной камеры. Вначале мы решили снимать только статичные планы.

ИТАН: Потом мы поняли, что этот «пуристский» подход немного глуповат.

ДЖОЭЛ: Мы внесли кое-какие изменения и иногда двигали камеру, но таким образом, чтобы зрители не замечали. Мы не хотели делать работу оператора такой же стилизованной, как в прошлом, чтобы не акцентировать сцены с оружием, не делать их слишком эффектными или безумными.

ИТАН: Роджер Дикинс работал со штатным оператором, хотя раньше он стоял за камерой сам, включая два

фильма, которые снял для нас. На этот раз он не стал брать все в свои руки, хотя часто контролировал кадры. На «Фарго» у нас были проблемы с погодой, потому что нам нужен был снег, но зима неожиданно выдалась мягкой и сухой. В Миннеаполисе приходилось работать с искусственным снегом. Потом, поскольку снег так и не выпал, мы поехали в Северную Дакоту, чтобы отснять то, что осталось, — большие натурные сцены. Там мы нашли то, что нужно: обложенное небо — ни прямого солнца, ни горизонта — и бесцветный, рассеянный свет.

ДЖОЭЛ: Пейзаж был по-настоящему грандиозным и гнетущим. Ни гор, ни лесов, только плоские безжизненные равнины. Именно то, что мы хотели передать на экране.

Вы часто смотрите в окуляр?

ДЖОЭЛ: На первом фильме, который мы снимали с Роджером Дикинсом, «Бартоне Финке», мы постоянно заглядывали в видоискатель. На «Подручном Хадсакера» — уже меньше. И еще меньше — на «Фарго». Несомненно, во многом это благодаря материалу и различным визуальным подходам к каждому фильму, но также из-за возросшей близости с нашим главным оператором. Он все больше и больше понимал наши намерения, и мы все больше и больше ему доверяли. Когда мы регулярно работаем с соавтором, устанавливается что-то вроде телепатического языка. Еще мне кажется, что Роджеру больше нравится работать с людьми вроде нас, которые активно интересуются освещением, чем с авторами, которые полностью полагаются на него.

Есть противоречие между пресс-досье, которое приписывает монтаж вам, и титрами, которые упоминают некоего Родерика Джейнса.

ДЖОЭЛ: Когда мы сами собираем фильм, то используем псевдоним Родерик Джейнс. Мы лучше поможем

себе сами, чем будем сидеть у кого-то над душой и говорить, где резать. Нам так кажется проще. И потом, мы оба в монтажной. Когда мы работаем вместе, у нас, очевидно, нет этого чувства одиночества, которое иногда ощущают другие. На «Бартоне Финке» и «Просто крови» мы сами себя монтировали. На других фильмах у нас был монтажер, но мы все равно сидели в монтажной при любой возможности. Если мы иногда приглашали Тома Ноубла или Майкла Миллера, это потому, что надо было начинать монтировать во время съемок.

Действия ваших фильмов происходят в Новом Орлеане, в Нью-Йорке, Голливуде, на Западе и Среднем Западе. Похоже, вам нравится исследовать географию Америки.

ДЖОЭЛ: Нам нравится снимать далеко от дома, но, что удивительно, субъекты, которые приходят нам в голову, всегда расположены в Америке. Вот что, кажется, нас привлекает.

ИТАН: Такое впечатление, что мир, в котором происходят наши истории, связан с нами, хотя бы отдаленно. В случае с «Фарго» узы были гораздо крепче, разумеется.

ДЖОЭЛ: Нам нужны или близкое знакомство с предметом, или хотя бы эмоциональная связь с ним; в то же самое время он интересует нас, только если в нем есть какая-то экзотика! Например, мы очень хорошо знаем Миннесоту, но не персонажей, населяющих «Фарго», и не их образ действий. Или, скажем, в случае с «Бартоном Финком» и «Перекрестком Миллера» экзотичность идет от временной дистанции.

Каковы ваши отношения с персонажами «Фарго», по большей части немного дефективными?

ДЖОЭЛ: Нам они все нравятся, и, возможно, больше всего простаки!

ИТАН: Мы сделали их простачками в том числе из желания пойти наперекор голливудскому шаблону злодея-суперпрофессионала, который все-все контролирует. На самом же деле в большинстве случаев преступники принадлежат к тому слою общества, который меньше всего готов к встрече с жизнью, и именно поэтому их так часто ловят. И в этом смысле наш фильм тоже ближе к жизни, чем обычные киноусловности и жанровые картины.

ДЖОЭЛ: Нас часто спрашивают, как мы привносим комическое в наш материал. Но нам кажется, что оно присутствует в жизни. Возьмите этих людей, которые недавно подложили бомбу во Всемирный торговый центр. Они арендовали грузовичок, подготовили взрыв, а потом вернули машину в прокатную контору, чтобы получить обратно залог. Ну полный же бред, комедия.

Над какими проектами сейчас работаете?

ИТАН: В данный момент готовим два сценария, но не знаем, какой мы первым закончим и на какой первым найдем денег.

ДЖОЭЛ: Один — снова похищение, но другое. А второй — такой типа фильм-нуар про парикмахера в Северной Калифорнии конца сороковых.

*Перевод Пола Бака и Катрин Пети.
Интервью взято в Каннах 16 мая 1996 г.*

THE BIG LEBOWSKI



БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ

Большой Лебовски

Майк Гудридж

Следующий за «Фарго» фильм братьев Коэн переносит нас из вьюжной Миннесоты в пропеченный солнцем Лос-Анджелес, но и там разрабатывают они ту же самую жилу — американский китч. Тем, кто понимает, непременно надо смотреть; более широкого зрителя он оставит в недоумении. Международный отклик, как в зеркале, повторит отечественную ситуацию.

Миллионер в кресле-каталке с трофейной женой, записка о выкупе, приколотая к лакированному пальцу ноги, отчужденная падчерица со вкусом к трущобам, различные банды громил: в такой нуарный пейзаж забредает не какой-нибудь Сэм Спейд, а Чувак (Джефф



Чувак (Джефф Бриджес — слева) и Уолтер Собчак (Джон Гудман) — возможно, самые невероятные сыщики в Лос-Анджелесе

Бриджес), раздолбай, падкий на коктейль «Белый русский» и боулинг. Ничего примечательного, не считая фамилии, которую он разделил с заглавным миллионером.

Сатира неустанна и многослойна, — применяя тончайшие кинематографические приемы и эффекты для изображения американского кегельбана, Коэны одновременно подтрунивают над зловещим могуществом студий, впрочем вполне невинно.

Оригинальный гений самих братьев Коэн состоит в создании убедительных, но невероятных персонажей («Чувак» Бриджеса стоит «Марж» Фрэнсис Макдорманд), но в данном случае история поставлена на службу картинке.

Братья лотуют

Энди Лоу

А как вам, когда вас двое, а интервьюер один?

ИТАН: Да нормально. Но нам больше нравятся такие въедливые киноманы, анально-фиксированные. Да, кстати, в Европе с вами как-то попроще. В Штатах пресса не специальная, а норовит влезть куда-то, до самых... еще до чего-то. Их не так уж интересует вся эта двусторонняя братская фигня.

Хотят чего-нибудь непристойного.

ИТАН: Ага. Ну, по большей части даже не обязательно непристойного. Что-нибудь... обычно от умильного их вставляет не меньше. Но определенно им надо что-то личное выудить.

Тогда я постараюсь держаться въедливых, текстуальных вопросов по фильмам¹.

ИТАН: Ага, валяй.

Плохие парни в «Большом Лебовски» — довольно невнятные немецкие нигилисты-порнографы. Почему немцы? Почему нигилисты?

ДЖОЭЛ: Ну, мы, очевидно, не хотим сказать, что все немцы — нигилисты. Мы говорим, что эти вот немцы — нигилисты. Поскольку персонаж Джона Гудмана такой ярый еврей, вместе это работает. И еще это совпадает с техно-

¹ Данный перевод отражает смысл фразы, но не передает ее непристойного звучания, происходящего от использования многозначных слов «stick» и «anal».

попом. То есть это была производная от музыкального ряда, вмененного данному персонажу. Мы всегда ищем, как бы нам сделать героев настолько географически, социологически или этнически определенными, насколько это возможно. Чем конкретнее, тем проще их разрабатывать и делать более интересными — для нас и для зрителя. Но люди это упускают и иногда ошибочно раздувают подобные моменты до серьезных заявлений о каком-нибудь регионе.

Так и до смерти можно доисследовать. Я как-то нашел в интернете вот этакий скрупулезный разбор «Бартона Финка»: гостиница — это ад, Джон Гудман — воплощение простого человека, а весь фильм — аллегория о природном обаянии фашизма для этого простого человека...

ИТАН: Ага. Это таинственный позыв: все понимать как код, и код-то извращенный какой, заметь.

ДЖОЭЛ: Мы никогда, никогда не приступаем к нашим фильмам, имея в виду что-нибудь этакое. Никогда и близко нет ничего похожего на этот интеллектуальный анализ. Всегда куча инстинктивных догадок, которые просто кажутся правильными, не важно почему. Хороший пример из «Бартона Финка» — двое полицейских, которые приходят допросить Бартона, — если присмотреться, один вроде как немец, а второй... ну, мы просто хотели заставить их представлять мощь Германии с союзниками на тот момент. Это просто казалось вроде как забавным. Это дразнилка. Вся эта байда с Чарли — всякий там «Хайль Гитлер!» — не вопрос, это все есть, но это вроде дразнилки. Ну есть грех, любим дразниться.

ИТАН: Америка ужасно чувствительна к национальному вопросу. Многие цеплялись к нам по поводу того, что глава студии в «Бартоне Финке» — еврей. Но... большинство глав студий и есть евреи! В чем проблема?

ДЖОЭЛ: В США один критик жаловался на сцену в «Перекрестке Миллера», где Берни [Джон Туртурро] везут

в лес и убивают. Он сказал, что слишком напоминает геноцид евреев в Европе. Ну... думаю, это неизбежный риск, когда четко определяешь национальность персонажей.

Джон Туртурро может сыграть всех. Итальянцев, евреев, мексиканцев...

ДЖОЭЛ: Ну! Джона часто на такие роли зовут. У него ярко выражены национальные черты... какой только нации, никто не знает.

Вы сняли техасский фильм, нью-йоркский и миннесотский. Хотели ли вы сделать «Большого Лебовски» именно лос-анджелесским фильмом?

ИТАН: Да-да. Конечно. Он так и был задуман, поскольку все персонажи в большой степени являются символами Лос-Анджелеса, — все это те типы, которых там можно встретить. Но история с Лос-Анджелесом еще связана с тем, что это умышленно вещь в духе Раймонда Чандлера — такой сюжет со странствиями, который исследует разные части города через персонажей.

ДЖОЭЛ: У меня никогда не было возможности наладить серьезные отношения с Лос-Анджелесом. Я там всегда турист. К счастью, можно снимать фильмы и не жить в Лос-Анджелесе. Но определенно именно романы Чандлера вдохновили «Большого Лебовски» — в смысле истории и среды.

Насколько близко вы знаете тех, о ком снимаете? Земные обитатели «Фарго» совсем непохожи на экзотических созданий из «Большого Лебовски».

ИТАН: Ну, пара персонажей в «Большом Лебовски» — довольно свободная интерпретация реальных людей. Мы знаем одного мужика, такого хиппи-укурка средних лет, и еще одного, ветерана Вьетнама, полностью сформированного и одержимого временем, которое про-

вел там. Нам показалось интересным, чтобы наши персонажи в каком-то смысле были продуктами шестидесятых, но жили в девяностые.

Вам не терпелось реализовать кинематографический потенциал боулинга?

ИТАН: О да. Парень, с которого мы списали Уолтера, — заядлый участник и, соответственно, фанат софтбошной команды Лос-Анджелеса. Но мы поменяли софтбол на боулинг, потому что он зрелищнее. Вся эта фигня, связанная с боулингом, — ну, знаете, архитектура, механизмы — это все такое ретро пятидесятых—шестидесятых. Эра классического дизайна для боулинга — это дело по всему Лос-Анджелесу так выглядит. Есть также установившийся типаж, который ассоциируется с боулингом.

ДЖОЭЛ: Ага. Он хорошо подошел к этому тунеядцу Чуваку.

ИТАН: Но вы имеете в виду разгильдяйскую сторону, такую... мужскую. Мужики собираются в свои маленькие лиги... и в каком-то странном смысле это вроде как кино про приятелей.

Английским аналогом был бы дартс.

ДЖОЭЛ: Ага. То же самое на самом деле — большие парни с висящими животами, тусуются, бухают.

ИТАН: Физических нагрузок тут немного. Можно быть лентяем и спортсменом одновременно.

Вы создаете впечатление, что большая часть человечества либо слаба на голову, либо опасные маньячины, и оба типа проявляются в двух главных персонажах «Большого Лебовски».

ДЖОЭЛ: Ну, одно дело придумывать истории, и совсем другое — составлять теории о роде людском. Одно

не обязательно должно быть как-то связано с другим. Но это правда, большая часть персонажей в наших фильмах довольно неприятна — это неудачники, или болваны, или и то и другое. Но при этом мы любим этих персонажей, потому что обычно-то вам не показывают кино, где речь идет о таких людях. Эдакие дюжие супергерои нас не интересуют.

Ваши картины серьезно критиковали за то, что там сплошная техника и никакого чувства.

ИТАН: Ну, сочинительский процесс отличается от того, как ведут себя персонажи или как они взаимодействуют.

ДЖОЭЛ: «Лебовски» — хороший пример. История, если свести ее к сюжету, покажется довольно нелепой и неинтересной. И то же самое почти всюду у Чандлера — сюжет нужен, чтобы вести персонажей.

Почему «Подручный Хадсакера» провалился?

ДЖОЭЛ: Фиг знает. Почему «Фарго» не провалился? Большинству «Хадсакер» не нравится, и я не знаю причины. И для меня такая же загадка, что люди пошли смотреть «Фарго», хотя это был фильм, который мы снимали, думая, ай, ладно, человека три до конца сеанса досидит, и хорошо, а нам будет весело...

Как вы работаете вместе? Это принципиально, что вы продюсируете и снимаете собственные фильмы? Вы можете представить работу по чужому сценарию?

ДЖОЭЛ: Мы вместе возимся с текстом, мы вместе на площадке и в монтажной. У нас нет креативных истерик. Мы просто считаем, что нам чрезвычайно повезло, потому что до сих пор нам удавалось снимать свои собственные сценарии. Не то чтобы мы как-то принципиально против идеи поработать над чьим-то еще материалом, но

мне кажется, это будет трудно, потому что для нас процесс в большой степени начинается с того, что мы воображаем себе историю. Наверно, работа над чужим материалом показалась бы нам странным делом, совсем не таким, как тот процесс работы, к которому мы привыкли. Мы просто пока не нашли ничего более интересного, чем то, что мы писали и над чем работали сами.

Такое впечатление, что вас очень интересуют вульгарные, продажные мужчины, проводящие большую часть времени за письменными столами. Много вы лично общались с такими людьми?

ДЖОЭЛ: Да. Это так! Нет, мы немного с ними общались, но они нас правда интересуют, такие вульгарные, продажные мужчины за столами. Сидни Массбергер в «Хадсакере», М. Эммет Уолш в «Просто крови», Джек Липник в «Бартоне Финке», Аризона в «Воспитывая Аризону»... наверно, даже Билл Мейси в «Фарго»...

ИТАН: Уэйринг Хадсакер — возможно. Но вы ошибочно сказали «стол». Мы бы предложили «карниз».

Это правда, что вы откладываете съемку картины, пока не освободятся идеальные для вас актеры?

ДЖОЭЛ: С «Лебовски» это точно, правда; он ведь был написан до «Фарго». Мы попытались собрать все вместе и ждали Джона Гудмана, пока тот закончит с «Розанной». И Джеффа Бриджеса тоже, хотя, когда мы писали, мы не имели в виду строго его. По-разному бывает. «Фарго» мы писали для Фрэнсис Макдорманд, Питера Стормаре и Стива Бушеми.

Какие голливудские фильмы вы недавно посмотрели?

ИТАН: Мне понравился «Звездный десант». Очень смешно. Было довольно смелым, что Верховен решил снимать стомиллионный фильм без звезд.

ДЖОЭЛ: «Связь»¹ хороший фильм. Многие сказали, что это «фильм в духе братьев Коэн». Насчет этого не знаю, но было здорово, мне понравилось.

ИТАН: «Секреты Лос-Анджелеса». Ну... нормальный фильм.

Правда, что в Голливуде кончились идеи?

ДЖОЭЛ: Ну, мне кажется, что все еще снимается много хороших, интересных фильмов. Тут все так же, как с любой другой разновидностью популярных развлечений, — большинство фигни не будет очень уж хорошей. Все равно музыка, фильмы... большая часть, естественно, будет скукой. Кино, особенно голливудское кино, — это такой незащитный американский мальчик для битья, потому что и правда большая его часть — говно. Но это неудивительно. Это скорее натуральный побочный продукт здоровой, крайне продуктивной индустрии.

Вы получили «Золотую пальмовую ветвь» за «Бартона Финка» и двух «Оскаров» за «Фарго». Вы сильно волнуетесь, получая награды?

ДЖОЭЛ: Ну, 96-й был довольно стрёмный год.

ИТАН: Да, в тот год у них не было каких-то еще важных фильмов, чтобы их награждать.

ДЖОЭЛ: У нас странные отношения с Голливудом. Мы никогда не чувствовали какой-то изоляции, если только по собственному выбору, — мы не живем в Лос-Анджелесе, не снимаем фильмов на студиях. У нас всегда были довольно теплые отношения со студиями — они же прокатывали и финансировали наши фильмы.

ИТАН: Но таков уж характер этого бизнеса. Кассовый успех, награды — это все довольно непредсказуемо,

¹ «Связь» (1995) — неонуар-триллер братьев Вачовски.

никогда полностью не оправдывает ожиданий. Но обычно свой кусочек славы урываешь.

Поговаривали о том, что по «Фарго» собираются снимать сериал. Что-нибудь получилось? Вы как-то участвуете в этом?

ИТАН: Кому-то пришло в голову, что из этого можно сделать сериал, по часу на серию, и что в каждом эпизоде Марж может расследовать новое преступление. Кажется, сняли пилот, режиссером была Кэти Бейтс.

ДЖОЭЛ: Мы никак не участвовали. Не могу сказать, что мы не радовались, когда все заглохло.

У вас в работе роман Элмора Леонарда, вестерн «Куба либре».

ИТАН: Да. Но мы там приглашенные сценаристы, сам фильм мы делать не будем.

Вы работали с Сэмом Рэйми (режиссером фильмов «Зловещие мертвецы») на «Волне преступности» и «Подручном Хадсакера». Вы планируете поработать с ним еще?

ДЖОЭЛ: Планов никаких, но я уверен, что однажды это случится. Последнее, что я слышал, — это что Сэм снимает фильм в Миннесоте. Хм...

На что похожа атмосфера на площадке фильма братьев Коэн? Как с вами работается?

ИТАН: Как и на всех площадках, атмосфера в основном невероятно нудная. Неудержимо хаотичная, возможно, со стороны кажется, что ничего не происходит вообще. По большей части так и есть. Время уходит на захватывающие занятия типа постановки света.

ДЖОЭЛ: Когда работает камера, приходится быть тише мыши и сидеть смирненько. Только камера оста-

навливается, ты начинаешь на всех орать. По-моему, с нами хорошо работать. У нас атмосфера более коллегиальная, что ли. Сами посудите, раз мы делаем это вместе, значит, по сути, открыты для сотрудничества. Нам просто удобнее работать с людьми, с которыми мы привыкли работать.

Можете припомнить жанр, до которого у вас никогда не доходили руки? Может, фантастика?

ДЖОЭЛ: Я бы хотел снять вестерн.

ИТАН: Я мало что понимаю в фантастике, так что... По-моему, космос слишком стерилен, что ли, даже для нас. Мы подумывали сделать американскую версию «Одиссеи», про парня, который сбегает с каторги и ищет дорогу домой.

ДЖОЭЛ: В общем, это было бы ближе к тому, чего мы уже много сняли. Знаете, провинциальное кино про Юг.

Так что же на очереди?

ИТАН: Ну, в данный момент наш грандиозный проект — нечто имевшее место в Калифорнии в конце сороковых — мы сейчас работаем над сценарием. Это, по сути, история Боба Крейна. Боб Крейн — это парень, который играл Хогана в «Героях Хогана», — был такой ситком про американских военнопленных в Германии. Боб Крейн обожал играть на барабанах в топлес-барах, смотреть порно и сниматься в порнофильмах. Годы спустя он был убит в Аризоне во время интервью, которое брал парень, установивший кучу потайной видеоаппаратуры, чтобы сняться в... неких сексуальных ситуациях [Крейну было нанесено множество ударов штативом, а на шее у него был завязан видеокабель]. Думаю, это будет интересная история-предостережение про Голливуд, что-то вроде дополнения к «Бартону Финку».

Мишель Симан и Юбер Ниогрэ

Со времен «Воспитывая Аризону» мы видели в ваших фильмах много психов и эксцентрических персонажей, но, наверное, нигде их не собиралось столько, сколько в «Большом Лебовски»!

ИТАН: Это правда, там такое чувство, словно вы прибыли на конгресс отщепенцев! Из всех участников [Джон] Туртурро, безусловно, самый странный. Я как раз вчера говорил с Джоэлом об этом типе отношений в «Воспитывая Аризону». Возможно, все дело в этих второстепенных и эпизодических персонажах, которые забредают в фильм, а потом из него выбредают, и каждый со своими причудами.

Еще приходит в голову, что «Большой Лебовски» сделан в противоположность «Фарго»: почти бесформенная свобода против логического порядка, жаркая Калифорния против холода Миннесоты. Похоже, что вы берете ту же самую стартовую ситуацию, похищение, а потом перетасовываете карты.

ИТАН: Для нас это была в первую голову калифорнийская история. Мы даже одолжили попользоваться чандлеровскую сюжетную схему. Все его романы, или почти все, происходят в Лос-Анджелесе. Признаем, нам нравится писать вариации драматических моментов вроде похищения, которое также имело место в «Воспитывая Аризону». Кстати, некоторую логику и в «Большом Лебовски» найти можно, но это будет логика, навеянная мягкими наркотиками!

ДЖОЭЛ: Здесь логика более эпизодическая, как в романе Чандлера, — герой отправляется пролить свет на тайну и в процессе напарывается на многочисленных придурков, которые выпрыгивают чертиками из табакерок со всех сторон.

Как вы возвели этаким мир безумных?

ИТАН: Мы имели в виду схему Чандлера, историю вроде «Глубокого сна». У нас был миллионер в Пасадене и, как часто бывает в романах Чандлера, зрелая, искушенная женщина Мод, которую сыграла Джулианна Мур, и распущенная, порочная девушка Банни, сыгранная Тарой Рейд. Главный герой нередко крутит роман с женщиной первого типа на задворках основного сюжета.

ДЖОЭЛ: Но конечно, это не детектив. Мы хотели использовать эти условности, но не слишком буквально.

ИТАН: Мы брали образцы там, где они годились. Например, у Чандлера есть обходительные владельцы ночных клубов вроде Джекки Трихорна, которого сыграл Бен Газзара. Он похож на Норриса в «Глубоком сне».

ДЖОЭЛ: Конечно, одна из фишек фильма состоит в том, что Джефф Бриджес втянут в детективное приключение, будучи полной противоположностью этому всему. Между прочим, его персонаж, как и персонаж Джона Гудмана, имеет прототип, вернее, прототипы. Одного мы знаем, о втором слышали. Уолтер Собчак [Гудман] скорее собирательный персонаж.

Это ваш второй фильм в Лос-Анджелесе. Первый, «Бартон Финк», напоминал о Голливуде, в то время как фоном для этого послужил совсем другой Лос-Анджелес.

ДЖОЭЛ: Мы живем в Нью-Йорке, и нам нравится в Лос-Анджелесе, но там мы всегда чувствуем себя чужими. Хотя местечко презабавное оказалось, мы соблазнились снять там целых два фильма. В «Большом Лебовски» мы двинулись ближе к окраинам Лос-Анджелеса — Венис-Бич, долина [Сан-Фернандо], Пасадена, — многие эти места за город не считают. Культурные сообщества в Лос-Анджелесе более изолированы друг от друга, чем в Нью-Йорке, из-за рассеяния по горизонтали. Субкультуры существуют бок о бок, но не особенно общаются. Но вообще разнообразия не меньше, чем в Нью-Йорке.

ИТАН: Основная разница в персонажах. Вряд ли вы повстречаете Чувака или Уолтера в Нью-Йорке. Во-первых, они носят шорты! Это совершенно неформальный город. Вы там ни разу не встретите шефа полиции, но он, как пить дать, тоже в шортах рассекает! Сцену в доме с тем парнем, сценаристом всякого мыла, — она навеяна реальными событиями — нельзя перенести в пригород Нью-Йорка, не боясь лажи.

ДЖОЭЛ: Праздный, неторопливый, безработный персонаж, сыгранный Джеффом Бриджесом, живущий будто в замедленном режиме, для нас кажется типичным представителем той культуры.

Сам по себе боулинг — субкультура.

ДЖОЭЛ: Он почти случайно занял такое важное место в нашей истории. Один из прототипов персонажа Уолтера был членом любительской команды по софтболу. Мы решили сделать его фанатом боулинга, поскольку это давало нам больше изобразительных возможностей. Культура боулинга также была важна тем, что отражала этот период, конец пятидесятых — начало шестидесятых. Это сочеталось с винтажными элементами фильма, с легкими анахронизмами, которые возвра-



Смоки (Джимми Дейл Гилмор — слева) получает предупреждение от вооруженного Уолтера, что входит «в мир боли», а Чувак и Донни (Стив Бушеми — в центре) наблюдают

щают нас в прошлое, совсем недавнее, но тем не менее прошедшее безвозвратно. Само по себе действие разворачивается в начале девяностых, но все персонажи отсылают к культуре тридцатилетней давности, они — ее последствия и ее зеркало. Джефф Бриджес — стареющий хиппи, Джон Гудман сформирован своим вьетнамским опытом, а образцами для Мод (Джулианна Мур) послужили нью-йоркские шестидесятники из движения «Флюксус» вроде Йоко Оно до встречи с Джоном Ленноном или Кэрол Ширман, которая буквально бросалась на свои проекты в поисках физической поддержки. Мод многим ей обязана! Бен Газзара также отражает людей из того периода вроде Хью Хефнера. Отличие от «Ночей в стиле буги», которые представляют семидесятые, или от нового фильма, который только что снял

Тодд Хейнс, «Бархатная золотая жила», про рок-звезд того же периода вроде Дэвида Боуи, в том, что «Большой Лебовски» на самом деле происходит не в прошлом. Это современное кино о том, что случилось с людьми, которые сформировались тогда и несут на себе много характерных черт тех лет.

Закадровый голос персонажа, которого мы впервые видим гораздо позже и который также подводит итог фильма, напоминает пересказы легенд Дикого Запада, поскольку у рассказчика — ковбойский стиль.

ИТАН: В данном конкретном случае я не помню, откуда пришла эта идея. Но нам всегда нравилось создавать определенную дистанцию, которая отдаляет нас от реальности, заключая историю в рамку.

ДЖОЭЛ: Чужеземец (Сэм Эллиот) в каком-то смысле заменяет публику. В экранизациях Чандлера обычно именно главный герой говорит за кадром, но мы не хотели делать именно так, хотя отголоски, понятно, остались. Это как будто кто-то комментировал сюжет с точки зрения всевидящего. Одновременно заново открывая старую добрую приземленность Марка Твена.

Там еще есть отсылка к «Фарго» через девушку со скандинавским именем Кнудсен, родом из Миннесоты!

ИТАН: На самом деле мы более-менее доделали этот сценарий до съемок «Фарго». Так что если это отсылка, она вообще-то должна бы отсылать обратно, во всяком случае хронологически. Мы не хотели специально ссылаться на «Фарго», но мы и впрямь ездили в Миннесоту, чтобы посмотреть захолустные места, из которых девица могла бы убежать.

Уолтер представляет сразу несколько американских архетипов: армейские воспоминания, склонность к на-

силию, отношение к женщинам, безапелляционные заявления...

ИТАН: И он всегда прав! Этот крутой персонаж представлял отличные перспективы для комедии, особенно если он был связан с персонажем Джеффа Бриджеса. Они определенно подыгрывают друг другу. Стив Бушеми спрашивал, как его слабоумный персонаж оказался в тройке с этими двумя! Мы думали об этом: возможно, он с ними только потому, что хорошо играет в боулинг. Моделью для Уолтера послужил один из наших друзей, вьетнамский ветеран, который в разговоре всегда возвращается к той войне. Еще в персонаже есть немного от Джона Милиуса: он отличный рассказчик, но при этом выпендренный мачо, с теми же заботами и той же одержимостью.

Чувак был первым протагонистом, который пришел вам в голову перед написанием сценария?

ИТАН: Кино по задумке должно было вращаться вокруг отношений между Чуваком и Уолтером. Идея родилась из сцен с Бартоном Финком и Чарли Мидоузом, которого играл Джон Гудман. Именно поэтому боулинг показался подходящим контекстом: не то чтобы эту игру женщины игнорируют, но у них свои собственные команды. В боулинге настоящая половая сегрегация. В «Большом Лебовски» вы проводите время исключительно в компании мужчин. Миры частных детективов и вестерна, на который мы ссылаемся в конце фильма, тоже очень мужские.

ДЖОЭЛ: Две женщины, Мод и Банни, — второстепенные персонажи и не играют большой роли. Эта история, по сути, о браке, о странной паре, образованной Джеффом и Джоном, об их неровных отношениях. В их противостояниях часто копится раздражение, пока Джон Гудман не взрывается.

Сцены игры в боулинг поставлены как настоящий балет.

ДЖОЭЛ: Идея была в том, чтобы снять эти ритуалы боулинга практически в замедленном движении. Начальные титры были задуманы так, чтобы ввести вас в этот мир и дать понять важность боулинга для фильма.

Есть также целый пласт сюрреалистических визуальных идей: летающий ковер, голый человек, укрытый лишь дубовыми листьями, вечеринка на пляже...

ДЖОЭЛ: Фантастические сцены, с одной стороны, отражают галлюцинации частного детектива в романах Чандлера. Они также связаны с тем, что герой злоупотребляет травой. Для меня это соответствует Лос-Анджелесу, более сюрреалистическому месту, чем Нью-Йорк. У города есть привкус Востока в духе «1001 ночи». Трудно сильнее отстраниться от нью-йоркских ощущений, чем на этой пляжной вечеринке, устроенной порнографом. Это мир обдолбанных. И звуки боулинга для Чувака тоже наркотик. В массовом сознании психоделическая, галлюцинаторная культура ассоциируется с Южной Калифорнией и Сан-Франциско.

Образ вроде трех красных дьяволов с гигантскими ножницами — он был подсказан какими-нибудь конкретными воспоминаниями?

ДЖОЭЛ: В каком-то смысле он подсказан картиной с ножницами на красном фоне, которая висит в лофте у Мод.

ИТАН: Мы не знаем, откуда именно мы черпали вдохновение, но мы знали, что фон должен быть черным. Ничто на нас особенно не влияло. Это был синтез нескольких идей, включая идею нашего костюмера Мэри Зафрес. И может, еще Ингмар Бергман тут как-то присоседился!

Хореография отсылает к Басби Беркли.

ДЖОЭЛ: Мы всегда хотели сделать ему оммаж, он один из наших героев. Это был невероятный хореограф, который никогда не думал, как оправдать свою экстравагантность. Его безрассудство и чувство свободы нас завораживают. Откровенно говоря, очень трудно повторить эту смесь внезапности и точности. Мы его заценили еще больше после того, как попробовали его симитировать!

ИТАН: Куда там симитировать, это будет стоить слишком дорого. У него чего только не было плюс внушительное время для репетиций, чтобы достичь такого уровня совершенства. У нас было 35 девушек, а у него — 350.

Вы используете раскадровки?

ИТАН: Нам пришлось их использовать для некоторых комбинированных планов, которые собирались на компьютере, в частности где голова Чувака [Бриджес] проходит между ногами танцовщиц. Очень скрупулезная была работа.

Ваши трое нигилистов — немцы. Как вы считаете, ваш фильм тоже можно расценить как нигилистский? Каковы его этические основания?

ДЖОЭЛ: Разумеется, нет. Для нас нигилисты — злодеи, и если существует предпочтительная моральная позиция, это расплывчатая позиция Джеффа Бриджеса! В довольно любопытном смысле, но можно сказать, что у него моральный кодекс частного детектива. Но в его случае он очень гибок! Что можно сказать определенно, так это то, что фильм ведет к примирению между Чуваком и Уолтером, несмотря на их непростые отношения. В детективном кино есть четкая линия поведения, гораздо более прочная основа, даже если она до конца не выражена. С Чуваком все не так.

ИТАН: Дело еще и в том, что это комедия. В детективном кино протагонист пускается в крестовый поход после смерти своего партнера, к примеру, и доискивается правды. Он — странствующий рыцарь. Чувак скорее шатается по поверхности. Это Уолтер толкает его на рискованное предприятие, только чтобы позже поставить все под угрозу.

Как и во многих ваших фильмах, главный герой похож на пленника вращающейся двери, из которой не может выбраться, и жизнь его превращается в кошмар. Но здесь ваш сюжет впервые строится на путанице с личностями, когда кого-то принимают за кого-то еще.

ИТАН: Всерьез мы к этому не относились, но это правда — нам понравилась идея, что эти два персонажа, Чувак и Большой Лебовски, такие разные, где-то пересекаются.

ДЖОЭЛ: Опять же денежного мешка мы срисовали у Чандлера. Его можно найти в «Глубоком сне» и еще в «Высоком окне». Этот персонаж часто возникает — доминирующая, всемогущая фигура, которая становится катализатором. Романы Чандлера захватывают все социальные слои Лос-Анджелеса, и этот персонаж стоит на вершине лестницы. Он представляет Деньги. Он появляется в «Китайском квартале», чтобы способствовать строительству города. Он символизирует старый порядок, который, как вы обнаруживаете в конце, сплошь бутафорский.

Вы часто упоминаете Чандлера. Есть какие-то другие писатели детективов, которые вас привлекают?

ДЖОЭЛ: «Перекресток Миллера» определенно рожден нашим желанием рассказать историю в духе Хэммета. Но еще мы очень любим Джеймса Кейна.

Вы периодически добавляете еврейский юмор. Но впервые вы так откровенно смеетесь над еврейским персонажем, Уолтером Собчаком.

ИТАН: Это правда, мы раньше создавали персонажей-евреев, но не делали их еврейскость элементом комедии.

ДЖОЭЛ: Наш дедушка был настоящим ортодоксом. Не водил машину по субботам. Помню, в детстве мне казалось очень подозрительным, что он не хотел зажигать плиту. Это ведь не такая уж серьезная работа! Наши родители были умеренно религиозны. Если дед навещал нас во время Шаббата, мама всячески хитрила, чтобы показать, будто мы блюдем обычай. Это и были наши первые уроки актерского мастерства!

В «Фарго» определенно стилизованная операторская работа. Как вы обсуждали художественное решение «Большого Лебовски» с Роджером Дикинсом?

ДЖОЭЛ: Это именно то, про что Роджер без остановки спрашивал, и мне кажется, мы так и не смогли ему толком объяснить. Для Роджера трудность была в том, чтобы сопоставить эти стилизованные, фантастические, абстрактные сцены с другими, вполне земными сценами, вроде дома, где живет Чувак, сцены в конце с Чужеземцем, не говоря о кегельбане. В этом последнем случае стиль съемки был продиктован флюоресцентным светом на потолке. Как обычно, там есть связь с цветовой гаммой и с дизайном. Рик Хайнрихс хотел очень яркие или очень насыщенные цвета, как можно понять по звездному орнаменту на дальней стене кегельбана. Одежда тоже соответствует этому стилю, как и трико Туртурро. Это дает эффект павильона, в отличие от «Фарго». Опять же цвета проникнуты духом Лос-Анджелеса, будь они насыщенными или пастельными, от синевы океана до синевы неба.

Фильм начинается видом Земли сверху.

ДЖОЭЛ: Мы хотели начать историю с этой панорамы, под ковбойскую песню, напоминающую о духе покорителей Запада. Голос Чужеземца становится рамкой для истории. Оригинальная музыка, как и остальные элементы фильма, должна была отражать ретрозвучание шестидесятых и ранних семидесятых. Там много песен того периода. Еще есть более старая классическая музыка, например «Реквием» Моцарта или «Картинки с выставки» Мусоргского. Еще есть сцены, которые мы писали, уже представляя себе музыку, например латинская песня «Oye Como Va» для сцены с Туртурро.

ИТАН: В данном случае именно музыка определяет персонажа. То же самое с Сэмом Эллиотом. «The Man in Me» Дилана была выбрана на стадии сценария. Как и «Lijon» Генри Манчини для персонажа Бена Газзары... Немецким нигилистам аккомпанирует техно-поп, а Джеффу Бриджесу — *Creedence Clearwater Revival*. Так что для каждого из них есть фирменная музыка.

Почему снимали после «Фарго», если сценарий был написан раньше?

ИТАН: Потому что Джон Гудман был занят на другом проекте. К тому же, хотя мы представляли актера на роль Чувака, когда писали сценарий, позже мы решили предложить ее Джеффу Бриджесу, который уже работал у Уолтера Хилла на съемках «Дикого Билла». Так что именно из-за актерского графика мы и сняли его после «Фарго».

Сценарий занял больше времени, чем для других фильмов?

ДЖОЭЛ: Не сказал бы. Мы довольно быстро пишем, если не считать «Перекрестка Миллера», который занял у нас гораздо больше времени, потому что мы столкнулись с проблемами в структурировании сюжета.

В основном мы работаем поэтапно. Например, к «Большому Лебовски» мы написали сорок страниц, а потом отложили их на какое-то время, прежде чем продолжить писать. Это вполне нормально для нашего метода. У нас есть проект, для которого мы написали несколько дюжин страниц почти два года назад, и скоро мы его закончим. Не то чтобы мы особенно любили работать именно так, но так оно часто и происходит. На какой-то стадии мы сталкиваемся с проблемой, переходим к другому проекту, а потом возвращаемся к первому сценарию. Таким манером мы уже накопили кусочки для нескольких будущих фильмов.

И все сюжеты вокруг похищений?

ИТАН: Не всегда, но похищения и правда часто всплывают в вещах, которые мы пишем. Сценарий, который мы наполовину написали, черпает вдохновение из «Одиссеи», которая тоже является одним из наших любимых сюжетных схем. Это история заключенного из южной колонии времен Великой депрессии, которому удается сбежать и который пытается вернуться домой, проходит через всякие эпизоды, прибегает к уловкам в духе Одиссея. Но что любопытно, мы только что закончили новый сценарий, на этот раз вверенный другому режиссеру, и это экранизация романа Элмора Леонарда, где речь идет о похищении!

*Перевод Пола Бака и Катрин Пети.
Интервью взято в Париже 16 декабря 1997 г.*

«Большой Лебовски» братьев Козн — добродушная, неровная комедия о ходячей катастрофе, она должна сопровождаться уведомлением вроде того, что Марк Твен прикрепил к «Гекльберри Финну»: «Лица, пытающиеся найти здесь сюжет, будут застрелены». Речь здесь идет о человеке по имени Джефф Лебовски, который именуется себя Чуваком и которого рассказчик называет «самым ленивым человеком в округе Лос-Анджелес». Он живет только для того, чтобы играть в боулинг, но однажды его принимают за миллионера по имени Большой Лебовски, и Чуваку это выходит боком.

Это первый фильм Джоэла и Итана Кознов после «Фарго». Не многие фильмы могли бы сравниться с «Фарго», и этот не может, но он странно привлекателен, как и его герой. Чувака играет Джефф Бриджес, с бородой, брюхом, конским хвостиком, в широченных бермудах, таких широченных, что пришлось бы впору его лучшему другу, соратнику по боулинговой команде, Уолтеру Собчаку (Джон Гудман). Третий член команды — Донни (Стив Бушеми) кажется не слишком смысловым, но наверняка сказать сложно, поскольку ему никогда не дают закончить реплику.

Каждый знает кого-нибудь похожего на Чувака, как, по слухам, и сами братья Козн. Они срисовали героя с кинопродюсера и прокатчика по имени Джефф Дауд, личности высокой, крупной, косматой и бурлящей энтузиазмом, знакомой народу по кинофестивалям. Дауд гораздо успешнее, чем Лебовски (он сыграл важную роль в козновской карьере независимых кинематогра-

фистов), но при этом точно так же живет одним моментом. Оба чувака полагаются на наитие и импровизацию куда больше, чем на организацию.

По духу «Большой Лебовски» напоминает другой фильм тех же авторов, «Воспитывая Аризону», густо населенный яркими типажам, чьи диалоги странны и прекрасны. Действие происходит во время войны в Персидском заливе, а персонажи говорят на языке времен Вьетнама (Уолтер), эры детей-цветов (Чувак) и «Сумеречной зоны»¹ (Донни). Сам их взгляд на реальность формируется ограниченными средствами, которые у них есть для ее описания. Одним из удовольствий, полученным от просмотра «Фарго», было то, как внимательно Козны слушают речь своих персонажей. Заметим, что и здесь, когда в качестве места встречи предлагается закусочная «Бургер вошел-и-вышел», Чувак предоставляет адрес: это именно та точная информация, на которую его хватает.

Когда начинается фильм, Чувака посещают двое громил от местного порномагната (Бен Газзара), которому серьезно задолжала жена Большого Лебовски. Разумеется, бандюги пришли не к тому Лебовски, но, пока они это выясняют, один успевает помочиться на ковер Чувака. «Этот ковер завершал композицию комнаты», — сокрушается Чувак. Уолтер, ветеран Вьетнама, предлагает мстить. Заимствуя реплики прямо из телевизионной речи президента Джорджа Буша, он заявляет, что «эта агрессия не останется без ответа», и призывает Чувака «провести границу по песку». Чувак посещает другого Лебовски (Дэвида Хаддлстоуна), уходит с одним из его ковров и вскоре оказывается вовлеченным в интриги миллионера. Богатый Лебовски, сидя в коляске и глаза в камин, как майор Амберсон в «Великолепных Амберсонах», сообщает Чуваку, что его жена Банни

¹ «Сумеречная зона» (*Twilight Zone*, 1959–1964) — знаменитый телесериал Рода Серлинга.



Джефф Бриджес в сцене сна в «Большом Лебовски»
оммаж галлюцинациям Филипа Марлоу в «Это убийство,
моя милочка!» (1945) и мюзиклам Басби Беркли

(Тара Рейд) была похищена. Он хочет, чтобы Чувак доставил похитителям деньги. Против этого плана выступает Мод (Джулианна Мур), дочь Большого Лебовски от предыдущего брака. Мур, сыгравшая порноактрису в «Ночах в стиле буги», здесь играет секс-диву совершенно иного рода: она покрывает свое тело краской и носится по воздуху в кожаной сбруе.

Лос-Анджелес в этой картине — настоящий зоопарк. Один из самых смешных экспонатов — игрок в боулинг, латинос по имени Хесус (Джон Туртурро), и мы видим, как он обходит все двери в своем районе, с одной из тех миссий, о которых читаешь, никогда не представляя, чтобы кто-то в самом деле выполнял их. Чувак, когда ему дают в челюсть или лупят по голове, что случается часто, склонен погружаться в яркие галлюцинации, и одна из них включает музыкальную комическую сцену, навеянную Басби Беркли. (Там есть первый в истории кадр, снятый изнутри шара для боулинга.)

Некоторые могут пожаловаться, что «Большой Лебовски» бросается во всех направлениях, так никуда и не попадая. Это не недостаток фильма, а его стиль. Чувак, который курит столько травы и поглощает «Белый русский», смешанный один к одному, начинает каждый день, переполненный решимостью, но его планы постепенно испаряются дымкой упущенных возможностей и растраченных замыслов. Большинство людей живут с третьим актом. А Чувак проживает дни без вечеров. Эта тенденция заявляется с самого начала, когда рассказчик (Сэм Эллиот) сперва говорит вполне складно, но впоследствии признается, что потерял нить рассуждений.

O BROTHER, WHERE ART THOU?



О ГДЕ-ЖЕ ТЫ БРАТ?

В глазах двоится

Джонатан Ромни

Может, у братьев Коэн и не самый странный фильм в Каннах этого года [2000], но они точно могут похвастаться самой чудной раздачей сувениров. Это стограммовые баночки воскообразной, оранжевой, сладко пахнущей субстанции под названием «Помада для мужчин от Франта Фрэнка». На крышке изображен щеголевато причесанный Джордж Клуни, который выглядит решительно, и у него такие убедительные усы, как у Кларка Гейбла.

По сравнению с другими промоновинками эта делает поворот от футболок и хозяйственных сумок и более точно соответствует картине, которую рекламирует, чем то обычно бывает. В новом фильме Коэнов «О где же ты, брат?» персонаж Клуни Улисс Эверетт Макгилл, сбежавший с каторги на юге, не ступил бы и шагу, чтобы не освежить свои кудри мазком «Франта Фрэнка». Его бегство через Глубокий Юг, как вы можете представить, несколько более игриво, чем каторжные фильмы тридцатых, которые Коэны берут за образец.

Выросшие в Миннесоте братья Джоэл и Итан известны своей любовью к дуркованию, и в новом фильме они себе в этом не отказали. «О брат» — несколько фильмов в одном: история трех сорвиголов в бегах на просторах Миссисипи, блюз/кантри-мюзикл и, будто бы в последнюю очередь, римейк «Одиссеи» Гомера. Не то чтобы они действительно прочли «Одиссею», признают они. К счастью, говорит Итан Коэн, исполнитель одной из главных ролей Тим Блейк Нельсон увлекается классикой.

— Интересно, — говорит Итан, — он ее на греческом прочел? Я знаю, что он читал.

— Ага, — соглашается Джоэл.

— Так прочел? — настаивает Итан.

— Не знаю, на греческом не на греческом, — говорит Джоэл, — но читал.

— Из всех, кто работал над фильмом, — говорит Итан, — Тим Нельсон — единственный, кто и впрямь читал «Одиссею». Так что нет особого смысла кусать локти, если вы не сможете разобраться со всеми аллюзиями. С сиренами все довольно легко — это трио поющих амазонок, стирающих белье в Миссисипи. А циклоп — это Джон Гудман с повязкой на глазу.

Насчет Сциллы и Харибды я был не так уверен.

— Сцилла и Харибда? Где они были? — задумывается Итан.

Водоворот в конце, разумеется?

— А, — отзываются братья, — ладно, водоворот.

Итан впадает в меланхолию.

— А, да, конечно, Сцилла и Харибда, — говорит Джоэл. — Фильм очень, знаете ли, избирательно основан на «Одиссее».

Журналисты часто сетуют, что у Коэнов нет смысла выпытывать что-либо: они ничего не выдают.

За ними закрепилась репутация немногословных, загадочных типов, которые делают загадочные фильмы. И все же фильмы в большой степени говорят за себя, они безупречно доступны, даже если вы не уловите все отсылки к старым картинам и бульварному чтиву. Единственное, что по праву кажется ненормальным в работе братьев, — это широта их воображения: они умудряются разведать именно те образы и культурные отсылки, которые обычно лежат вне сферы компетенции современного американского кино.

Нет ничего странного, если подумать, в том, чтобы решить поместить криминальный триллер в заснеженную Миннесоту, как братья сделали это в «Фарго», и

придумать злодеев, которые расслабляются, посещая концерты Хосе Фелисиано, — просто понадобились Коэны, чтобы об этом подумать. Каждый коэновский фильм описывает настолько тщательно разработанный мир, что в каждом из них возникает уникальный микроклимат; в каком-то смысле братьям действительно не нужно добавлять особых пояснений. Отсюда, возможно, и чувство, что, давая интервью, они осознают всю бесплодность затеи.

Вот они снова в Каннах, сидят в казино наверху отеля «Карлтон», и, хотя они уже побывали тут несколько раз, кажется, будто они не на своем месте. Старший брат, Джоэл, выглядит так, словно уже надавал интервью на всю оставшуюся жизнь, а Итан — словно у него их ни разу в жизни не брали. Джоэл словно нарядился для роли остроумного городского автора, но потом растрепал свой костюм за одно непростое утро, волосы до плеч завиты тщательнее, чем раньше, черная рубашка может быть или очень дешевой, или очень дорогой, борода и глухое бормотание напоминают Фрэнка Заппу, и он постоянно с отсутствующим видом оглядывает комнату, как будто интересуется, скоро ли обед.

Более дружелюбный Итан, в грязно-коричневой рубашке в клетку, конопатый, с чахлой бороденкой, широко и безостановочно улыбается, иногда исторгая хриплый смешок, и, кажется, находит удовольствие в различных, только ему понятных шутках, как будто они только что пришли ему в голову. Несмотря на помпезное заглавие, «О где же ты, брат?» — один из самых уютных и житейских фильмов, какие только породило в последнее время американское кино, хотя ему не хватает легкости манеры лучших комедий Коэнов.

Свое название он разделил с апокрифическим фильмом, задуманным голливудским режиссером-идеалистом, сыгранным Джоэлом Маккри в комедии Престона Стерджеса 1941 года «Путешествия Салливана». Салливан отправляется через всю Америку, чтобы собрать

материал для своей серьезной стейнбековской драмы о бродяге, только чтобы сделать вывод: гораздо более благородное призвание — заставлять людей смеяться.

Но «Брат» Коэнов не совсем та картина, которую сделал бы Салливан.

— Он притворяется большим, важным фильмом, — говорит Итан, — но его помпезность, очевидно, комическая. Он есть то, что есть, то есть комедия. В «Путешествиях Салливана» есть интермедия с каторжными работами, но на этом все.

«О брат» — еще один пример коэновского пристрастия к историческим фильмам: и «Перекресток Миллера», и «Бартон Финк», и «Подручный Хадсакера» исследовали прошедшие эпохи, и даже их предыдущий фильм, «Большой Лебовски», несколько отстоит от своего времени: действие там происходит в начале 90-х, а не в 98-м.

— Мы, как правило, делаем исторические штуки, — говорит Итан, — потому что это помогает на шаг отойти от скучной повседневной реальности.

Их новый фильм весьма исторически достоверен, не в последнюю очередь благодаря старомодному южному саундтреку — госпел, дельта-блюз и ранний кантри-свинг, — собранному автором-исполнителем и, в прошлом, соавтором Дилана, Ти-Боуном Бернеттом.

Одна из тем картины — согласованность довоенной американской поп-музыки с историей и политикой, на фоне которых трио странствующих арестантов встречает различных реальных персонажей; в их числе гангстер Джордж «Куколка» Нельсон и блюзовый певец Томми Джонсон, о котором, как и о более известном Роберте Джонсоне, ходила молва, что он продал дьяволу душу в обмен на мастерство блюзмена. Еще один исторический персонаж, губернатор Техаса Паппи О'Дэниел, который проводил свои кампании с участием «агитбригады», музыкального шоу, призванного подстегнуть народную поддержку.



Троица в бегах: беглые каторжники (слева направо) Пит (Джон Туртурро), Делмар (Тим Блейк Нельсон) и Эверетт (Джордж Клуни) отчаливают в свою причудливую одиссею

— Они собирали толпы, — поясняет Джоэл. — Люди приходили послушать музыку, а потом им приходилось выслушивать речь.

Южная история в фильме, и музыкальная, и поэтическая, выглядит достаточно детально, чтобы являться результатом тщательных изысканий, но Коэны настаивают, что их не было.

— Это все такие вещи, о которых мы в той или иной степени уже знали, — говорит Джоэл. — История уже сидела где-то там, в подкорке, и просочилась в сценарий. Мы не бегали и не собирали сведения, пытаясь приложить их к сюжету, все было гораздо более спонтанно. Мы пытались создать не столько правдоподобную картину того времени и места, сколько воображаемый мир, где все это пересекается — реальные люди и выдуманные.

Оба убеждены, что картину не следует принимать слишком серьезно, хотя в «Брате» они, кажется, впервые (если не считать социалистических убеждений их драматурга Бартон Финка и стильных криптофашистов в «Большом Лебовски») сконцентрировались на политических реалиях.

— Этот политический слой в фильме, — говорит Джоэл, — существует главным образом ради драматургии, потому что политика, если честно, довольно примитивна. Плохие парни — закоренелые расисты и «великие драконы» ку-клукс-клана. Так что это все вроде как ради сюжета.

Тем не менее картина производит некоторый переворот, умудрившись стать более политически непочтительной, чем это удавалось американским комедиям со времен расцвета Мела Брукса. Сцена, где герои беспечно забредают на озаренный факелами слет ку-клукс-клана, может, намекая я братьям, показаться некоторым зрителям образцом сомнительного вкуса.

— Вкус, — говорит Джоэл, — никогда нас особенно не волновал.

— Мы не фанаты вкуса, — говорит Итан, и его ухмылка становится еще шире. — И больше того, если не поощрять излишнюю обидчивость, обычно, в конце концов, все это не представляет большой проблемы. В «Большом Лебовски» мы вывалили калеку из инвалидного кресла, и никто вроде не возражал.

— Все говорили: «Вы по этому поводу получите огромную кучу писем от лиц с ограниченными физическими возможностями». Но это же все в контексте истории, и делает это персонаж Джона Гудмана, очевидный идиот, — говорит Джоэл, и Итан разражается смехом.

Они входят в число наиболее «насмотренных» среди популярных американских режиссеров — не всеядные поглотители кино в духе Тарантино, но знатоки гораздо более давней истории, чьи фильмы отсылают к гангстерским картинам «Уорнер бразерс», мюзиклам



Среди музыки и веселья «Мокрые задницы» встречают гангстеров, ку-клукс-клан и политиков-популистов на Юге времен Великой Депрессии

Басби Беркли и даже к факту скорбного пребывания Уильяма Фолкнера в Голливуде в качестве наемного сценариста.

Но единственный раз, когда они прямо использовали другие фильмы в качестве отправной точки, по словам братьев, произошло в их картине 1994 года (наверное, наименее любимой, совершенно несправедливо) «Подручный Хадсакера».

— Мы знали, что делаем капраподобную вещь, — говорит Итан, — но даже тут мы ориентировались не на какой-то конкретный его фильм, а просто вроде как на весь его стиль в целом, да?

Они больше не поглощают фильмы так неустанно, признают они, главным образом из-за детей (у Итана их двое, у Джоэла с женой и периодически актрисой Фрэнсис Макдорманд — один).

— Мы не часто смотрим кино вместе, — говорит Итан, — и ни один из нас не смотрит в прежних количествах. Я все больше и больше прихожу к методу на-

учного тыка — полно фильмов, которые я собирался посмотреть, но так и не посмотрел.

Вообще считается, что Коэны в равной степени отвечают за гений, витающий над их картинами, но, хотя оба они указываются как сценаристы, Итан числится продюсером, а Джоэл — режиссером. Это значит, что в Каннах каждый фильм проходит как «un film de Joel Coen», хотя их собственные сопроводительные заметки гласят: «Фильм Джоэла Коэна и Итана Коэна». Чтобы добавить путаницы, в пресс-кит «О брат» входит только фото Джоэла.

Из них двоих только Итан пускался в побочные предприятия. Недавно он написал «Голого короля» — сценарий фильма, который поставил неизменный художник-раскадровщик их дуэта Джей Тодд Андерсон, об актере на характерных ролях, подрабатывающем профессиональным рестлером. Фильм не снискал одобрения критики.

— Мне он показался очень смешным, — говорит Итан. — Мне он понравился, и не только потому, что я в числе его гордых создателей, потому что вообще это всё — Джей Тодд. Фильм так и не пошел в кинотеатрах, могу понять почему. Никто не думает, что такими должны быть фильмы для массового зрителя.

Более известны «Врата рая», сборник рассказов, который выпустил Итан в 1998-м. В каком-то смысле книга удручает: видно, что автор обладает большим воображением и лучше владеет языком, чем в силу необходимости готов вкладывать в свои фильмы. Больше чем сухой сарказм и пародии на Чандлера. Поражают сложные, лаконичные зарисовки персонажей, а подростковые истории намекают на фильм, раскрывающий личные тайны, который Коэнам еще предстоит снять, — хотя, откровенно говоря, сложно представить, чтобы они замахнулись на экранное воплощение еврейского воспитания с походами в синагогу в Миннесоте 60-х.

Следующий фильм братьев Коэн начинает сниматься через шесть недель. Он известен как «Парикмахер-

ский проект», и в нем снимаются Фрэнсис Макдорманд и Билли Боб Торнтон.

— Действие происходит в парикмахерской и затрагивает особенности цирюльни конца сороковых.

Не поэтому ли их прокатчик раздает помаду «Франт Фрэнк» в качестве тизера?

— Это просто совпадение, — говорит Джоэл. — В нашем следующем фильме много продуктов для ухода за волосами.

— Вообще-то, — говорит Итан, — мы и в «Воспитывая Аризону» используем помаду, чтобы выследить персонажей. Проверенный старый трюк.

Я сканирую слегка приглаженные локоны Джоэла в поисках следов его собственных продуктов для ухода за волосами. Может ли он сам порекомендовать «Франта Фрэнка»?

— Я за эту помаду не отвечаю, — говорит он.

Братья по оружию

Джим Ридли

Прошлым летом кинематографисты Джоэл и Итан Коэны («Воспитывая Аризону», «Фарго») приехали в Нашвилл, чтобы найти музыкантов для своего нового фильма «О где же ты, брат?». В эпической небылице, многим обязанной «Одиссее» Гомера, главные роли исполнили Джордж Клуни, Джон Туртурро и Тим Блейк Нельсон, играющие беглых заключенных; в своем трагикомическом путешествии по Миссисипи 1930-х они сталкиваются с блюзменами, расистами, гангстерами, продажными политиками и соблазнительными сиренами. (Заглавие взято из «Путешествий Салливана» Престона Стерджеса. Это название фильма, которое герой Стерджеса, режиссер комедий Салливан, намерен снять в качестве серьезной картины о трудностях Великой депрессии.)

Прежде чем начались съемки, Коэны предприняли необычный шаг — сперва записали музыку. Для использованной в фильме смеси блюза, госпела и блюграсса сами авторы и музыкальный продюсер Ти-Боун Бернетт собрали звездный состав: Ральф Стэнли, Норман Блейк, Элисон Краусс, Эммилу Харрис, Джиллиан Уэлч, *Cox Family* и *The Whites*, — и они записывали музыку здесь, в Нашвилле, в прошлом году. Все эти артисты, и не только, плюс сами Коэны появятся на благотворительном концерте в следующую среду, 24 мая 2000 г., в зале Раймана; концерт будет снимать документалист Д. А. Пеннебейкер, и он выйдет на видео.

Вскоре у Коэнов может появиться еще один повод для праздника. «О где же ты, брат?», показанный на

прошлой неделе в Каннах, привлек внимание, причем многие упомянули фильм как кандидата на главный приз — «Золотую пальмовую ветвь». Если Коэны победят, это будет их вторая «Пальмовая ветвь» (после «Бартона Финка» в 1991-м). Сам фильм выйдет этой осенью. На прошлой неделе Джоэл и Итан Коэны поговорили с «Nashville Scene» со своей базы в Нью-Йорке, где они упражняются в братской гармонии для сцены зала Раймана.

Как вы выбирали музыку для фильма?

ДЖОЭЛ: Ну, вообще в фильме мы использовали смесь записей того времени и музыки, записанной заново. Но все то, что сделано заново и спродюсировано Ти-Боуном Бернеттом, в основном представлено вживую — вы видите исполнение этой музыки в самом фильме.

ИТАН: Она не фоновая, она не используется просто для озвучения, она и впрямь рождается в кадре.

ДЖОЭЛ: Другими словами, там все в контексте истории. В какой-то момент Джордж Клуни поет и делает запись, которая становится хитом, — песню «I Am A Man Of Constant Sorrow». Это все часть сюжета, так что нужно было сочетание заранее записанных инструментальных партий, под которые актеры или музыканты на площадке будут петь живьем, или записанных вместе с вокалом, чтобы петь под фонограмму.

Кто из музыкантов появляется в самом фильме?

ДЖОЭЛ: *Cox Family*, *The Whites*, Крис Томас Кинг... [Джон] Хартфорд тоже собирался быть, но он заболел как раз тогда, когда мы хотели снимать его сцену. *Fairfield Four* попали в фильм, они играют могильщиков. Они великолепно исполняют «You've Got to Walk that

Lonesome Valley». Большая часть группы Элисон тоже попала в фильм.

Были какие-то артисты, которых вы особенно хотели видеть в своем фильме?

ДЖОЭЛ: Многие из них были людьми, которых мы знали, любили и были их фанатами, например Элисон, Эммилу и Джиллиан, и, очевидно, мы знали Ральфа Стэнли и Джона Хартфорда и всех этих ребят. Но непосредственно позвал их Ти-Боун. На ранней стадии мы как бы решили, какую музыку хотим. Потом Ти-Боун созвал кучу разных музыкантов и вроде как коллегиально решил, кто что будет делать.

Каким образом проходил отбор?

ДЖОЭЛ: Ну, вообще это было здорово. В какой-то момент у Ти-Боуна была пара дней, когда он приводил кучу разных людей, которые все типа вместе играли и пели. И мы смогли как-то почувствовать, кто подходит. Но это был восхитительный опыт — встретиться со всеми этими людьми и послушать, как они играют. Это было невероятно.

ИТАН: Было довольно смешно, когда приехал Ральф [Стэнли]. Ну, знаете, все типа тусуются, играют, выбирают, все такое, и тут заходит такой Ральф. Просто как будто одну из голов с горы Рашмор вкатили. Вся комната вроде как просто онемела на секунду.

Назовите какие-нибудь из наиболее запоминающихся песен в законченном фильме.

ИТАН: Там есть несколько песенных эпизодов, которые почти... ну, не музыкальные номера, потому что это не совсем мюзикл, но есть в них похожее ощущение. Один из наиболее примечательных — когда Ральф Стэнли поет «O Death». Крис Томас Кинг [который

играет блюзового музыканта, срисованного с Роберта Джонсона] исполнил песню Скипа Джеймса «Hard Time Killing Floor Blues». И еще есть песня Джимми Роджерса...

ДЖОЭЛ: ...которую поет Тим Нельсон. Это очень интересно, потому что он сам поет ее живьем. Он не учился петь, он не пишет альбомов, он актер. Но у него прекрасный голос для кантри-энд-вестерна. Между прочим, он даже споет на концерте.

ИТАН: Это такая странная сбывшаяся мечта для Тима — ему доведется выйти на сцену зала Раймана.

Мы слышали что-то такое о песне сирен...

ДЖОЭЛ: А, да, это интересно! [Заключенные] набредают на таких трех женщин, которые стирают в реке белье. Это Джиллиан, Элисон и Эммилу, точнее, голоса их. И они поют такую песню, сделанную из одной черной приблюзованной колыбельной того времени. Джиллиан написала для нее типа еще четыре или пять куплетов.

Джиллиан можно увидеть в фильме, да?

ДЖОЭЛ: Да, можно. Она пытается купить хитовую пластинку, которую записал Клуни, но безуспешно.

Если у вас задействованы сирены, параллели с «Одиссеей», должно быть, довольно точные.

ДЖОЭЛ и ИТАН (фыркая): Ну, вообще...

ИТАН: Мы оттуда черпаем весьма избирательно. Там есть сирены и циклоп — Джон Гудман в роли одноглазого торговца Библиями.

ДЖОЭЛ: Когда нам удобно, мы вытаскиваем «Одиссею».

ИТАН: Но не хотелось бы, чтобы кто-нибудь из этих фанатов «Одиссеи» пришел на фильм, ожидая, ну, знаете...

ДЖОЭЛ: «Где Лаэрт?» (Смеются.)

ИТАН: «Где его собака?» (Опять смеются.)

Насколько серьезно вы намеревались ссылаться на «Путешествия Салливана»? Судя по всему, ваш фильм больше похож на Стерджеса, чем на пресловутый фильм в фильме, в честь которого назван «Брат».

ДЖОЭЛ: В каком-то смысле это правда. Там есть вещи, которые здорово напоминают «Путешествия Салливана», но в том смысле, в каком я сказал бы «напоминают» вместо «украдены». (Смеется.) Для себя мы предполагали, что это фильм, который он сделал бы, если бы у него был шанс. Важный фильм. Такой, который затрагивает большие, важные темы.

ИТАН: И если бы он был по уши в героической литературе и раннем кантри. (Смеются.)

Разве это не одно и то же?

ДЖОЭЛ: Да, Ти-Боун тоже любит так говорить. И то и другое — словесная традиция. Устная традиция.

ИТАН: Ну, до какой-то степени, конечно.

Какой ваш следующий проект?

ДЖОЭЛ: Мы снимаем фильм о парикмахере в Северной Калифорнии в начале сороковых. (Пауза, затем с обвинительной интонацией.) Кажется, я слышал смешок? Какое-то время назад я был в Техасе, и я рассказал об этом Энн Ричардс, бывшему губернатору. Она смотрела на меня секунд двадцать, а потом сказала: «Изо всех сил пытаюсь прийти в восторг по этому поводу».

ИТАН: На самом деле все интереснее, чем пытается представить Джоэл. Герой и правда парикмахер, но он мечтает заняться химчисткой.

Когда вы выйдете на сцену в зале Раймана, может, порадуете нас какой-нибудь песенкой? «Братья Коэн» звучит как фермерская группа старых времен.

ДЖОЭЛ: О да.

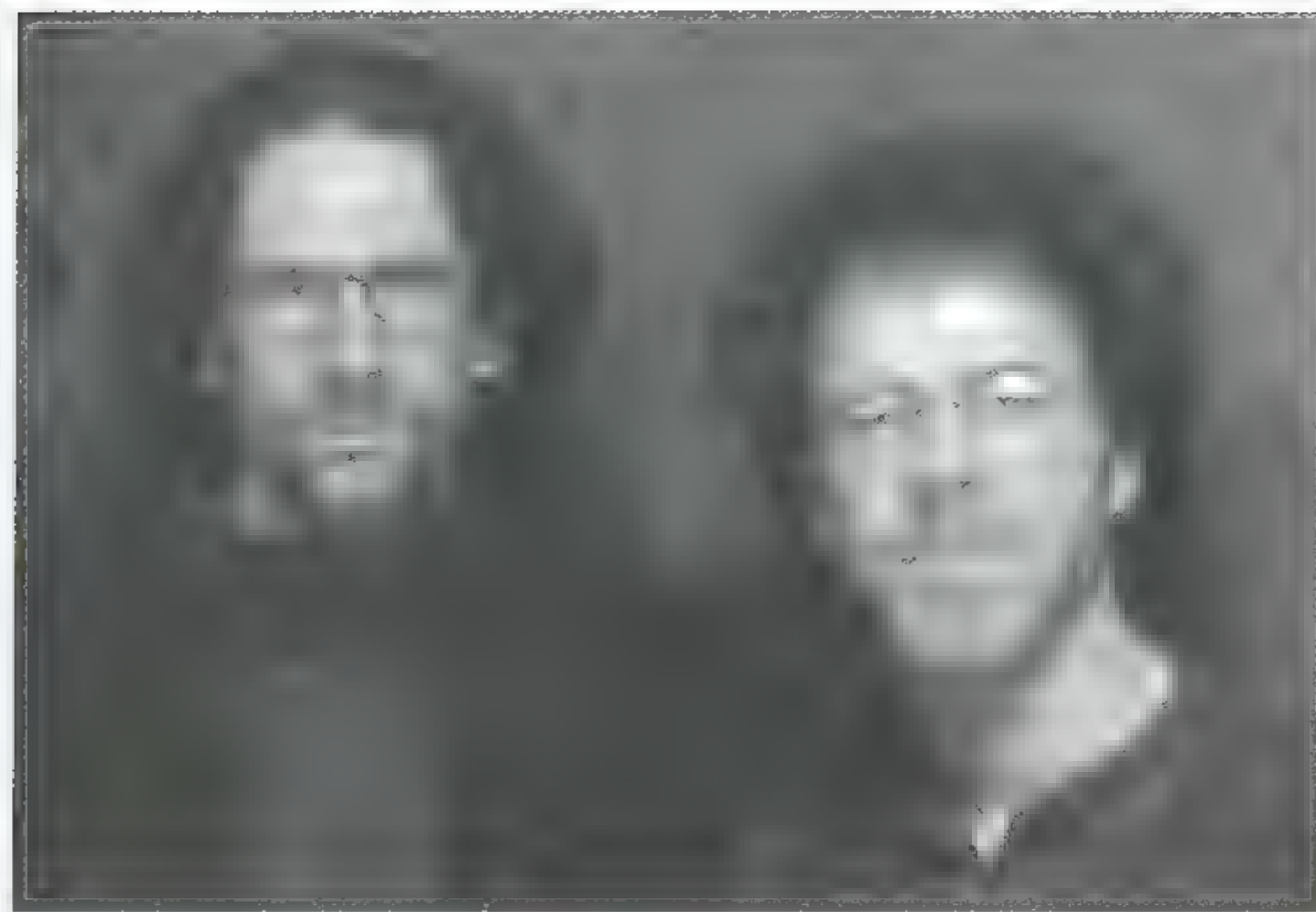
ИТАН: Ага, я принесу стиральную доску, а Джоэл притащит ложки. (Издает такой смех, словно сработала автосигнализация.) Не разбегайтесь, мы выступаем последними!

Филип Френч

За любым оригинальным сценарием братьев Козн, Итана и Джоэла, неизбежно таится какой-нибудь мудреный литературный или кинематографический источник. Например, «Перекресток Миллера» — сплав «Стеклянного ключа» и «Красной жатвы» Дэшила Хэммета; главный персонаж «Бартона Финка» списан с драматурга Клиффорда Одетса, а сюжет картины наследует «Дедлайну на рассвете», фильму, сценарий которого Одетс написал в 1946-м; их предыдущий фильм, «Большой Лебовски», перерабатывает «Глубокий сон» Чандлера.

Замысел их новой работы «О где же ты, брат?» восходит к нескольким источникам. Если не копать глубоко, это авантюрная комедия, действие которой происходит на дальнем Юге в 1937-м. Джордж Клуни, Джон Туртурро и Тим Блейк Нельсон исполняют роли трех заключенных, сбежавших с каторги штата Миссисипи. Клуни — обаятельный, говорливый юрист-мошенник Эверетт, в усиках Кларка Гейбла, в кепке и джинсовом комбезе вроде тех, что носил Генри Фонда в «Гроздьях гнева». Туртурро играет Пита, угрюмого, порченого люмпен-агрария. Нельсон — добросердечного Делмара, простачка из захолустья. Вместе они — прекрасное комическое трио.

Эверетт уболтал их присоединиться к рывку за ускользающей добычей, якобы спрятанной у лачуги, которую через четыре дня поглотит пучина нового водохранилища. А истинная цель — добраться до бывшей жены Пенни (Холли Хантер), прежде чем она снова выскочит замуж.



В «О где же ты, брат?» Козны вернулись к комедийности «Аризоны» и «Лебовски», тогда как «Человек, которого не было» вторит неонуару «Просто крови» и «Фарго»

По дороге они встречаются черного музыканта и записывают граммофонную пластинку на дальней радиостанции, где заправляет слепой менеджер. Эта песня в стиле блюграсс случайно делает их радиозвездами, их подражают участвовать в кампании за переизбрание коррумпированного губернатора штата (Чарльз Дёрнинг), соперником которого выступает не менее коррумпированный расист. Камера британского оператора Роджера Дикинса запечатлевает волшебство выгоревшего лета.

Между тем фильм с самого начала объявляет, что основан на «Одиссее», и предваряется первыми строками перевода Роберта Фицджеральда: «Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который / Долго скитался с тех пор, как разрушил священную Трою, / Многих людей города посетил и обычаи видел».

Как и «Улисс» Джойса, «О брат» — пародийный эпос, действие которого охватывает несколько меньшее время,

чем у Гомера, а отсылки к классике — откровенно комические. Полное имя персонажа Клуни — Улисс Эверетт Макгилл, его жена Пенни, разумеется, Пенелопа, и во время путешествия заключенные встречают самых разных гомеровских персонажей. Слепой железнодорожник, предупреждающий о проблемах с коровами, — это предположительно Тиресий; лотофаги — баптисты, изглаживающие собственное прошлое, полностью погружаясь в болото; три сирены заманивают путешественников и, судя по всему, расправляются с Питом; циклоп оказывается здоровенным одноглазым проповедником (Джон Гудман), который сперва грабит их, а позже сталкивается с ними в ночи на великолепно поставленном сборище ку-клукс-клана, где смешное превращается в страшное и сказочное.

В дополнение к Гомеру, фильм остроумно цитирует американские легенды двадцатого века. Томми Джонсон, музыкант, с которым играют наши скитальцы, срисован с Роберта Джонсона, черного блюзмена, который, как принято считать, продал душу дьяволу. Когда за ними гонится полиция, их подвозит маниакально-депрессивный «Куколка» Нельсон, гангстер, обожающий стрельбу, который сменил Диллинджера в роли «врага общества номер один», по версии ФБР, хотя на самом деле (не подумайте, что это так уж важно) к 1937-му Нельсон был уж три года как мертв.

А на заднем плане тихо дожидается кульминации картины эпос Управления по развитию водного, энергетического и сельского хозяйства долины Теннесси — проекта Рузвельта, призванного преобразовать аграрный Юг и дать ему дешевую электроэнергию; об этом были сняты грандиозные и поэтичные документальные фильмы, которые субсидировал «Новый курс».

Впрочем, существеннее всего то, что Коэны воспевают идеи и фильмы великого Престона Стерджеса, который, после десятилетия, отданного написанию сценариев, в 1940-м выступил в роли сценариста и режиссера политической сатиры «Великий Макгинти».

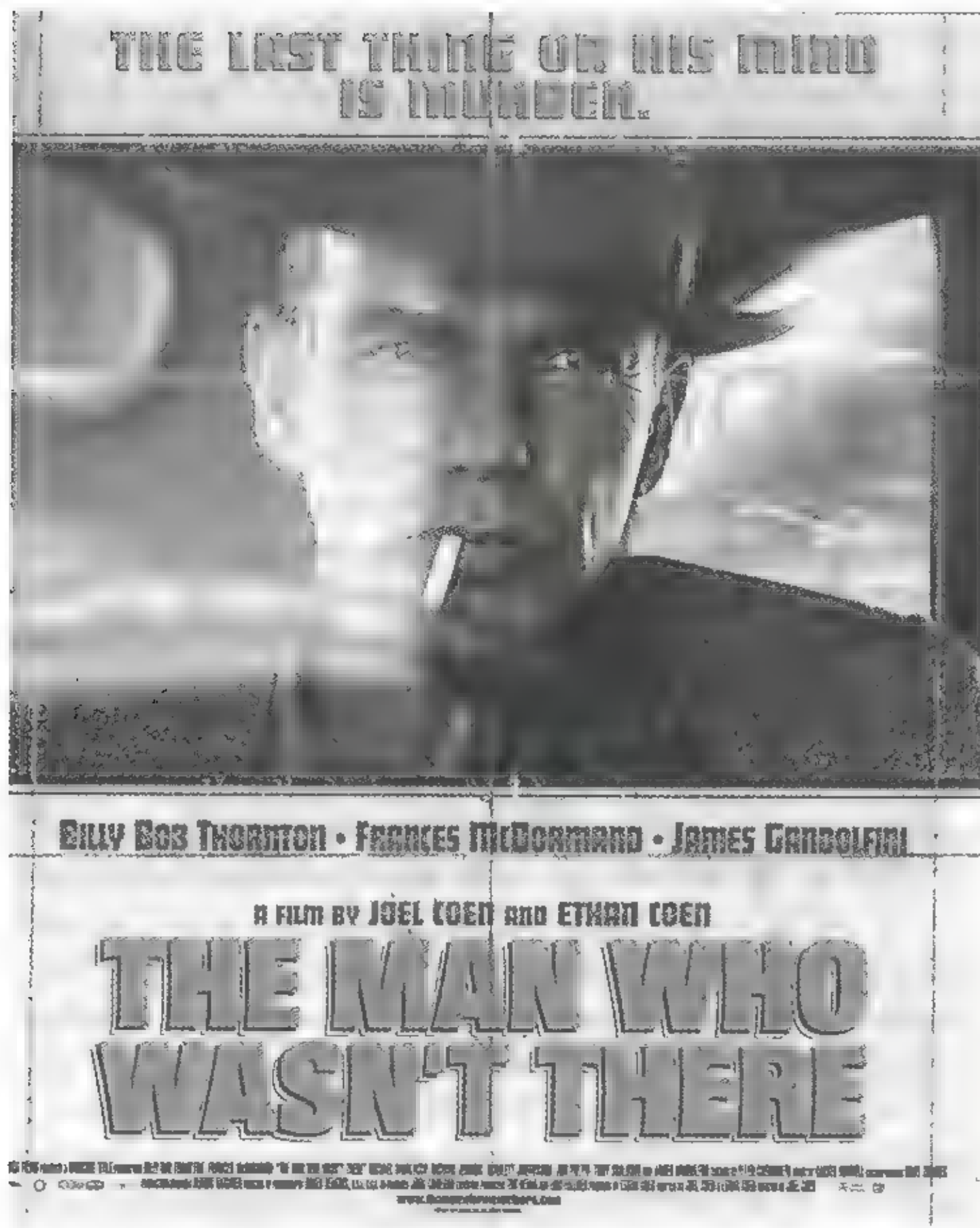
Фамилия их протагониста, Макгилл, по-видимому, призвана отражать фамилию антигероя Стерджеса, Макгинти, связавшего свою судьбу с продажными политиками, как и Клуни. Но важнее отсылка к завораживающему размышлению Стерджеса о своем ремесле, «Путешествиям Салливана», в которых успешный комедийный режиссер требует, чтобы ему позволили снять картину, которая «преподаёт моральный урок, проникает в сущность общества».

Фильм Салливана должен называться «О! Где же ты, брат?», но его исследовательская одиссея через Америку времен Великой депрессии, которая приводит Салливана в тюрьму, а потом на каторгу, убеждает его, что он принесет больше пользы в сражении с человеческими невзгодами, заставляя людей смеяться.

Больше того, Салливан заключает: «Я никогда не вытерплю достаточно, чтобы написать „О! Где же ты, брат?“ И потом, он уже написан, его написали пару тысяч лет назад, а я не верю в римейки».

Думал ли Салливан о Гомере, когда сказал это? И не предаются ли Коэны восхитительно постмодернистскому занятию, снимая римейк знаменитого фильма, который никогда не существовал?

THE MAN WHO WASN'T THERE



ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО

Человек, которого не было

Джеральд Пири

Многие мои коллеги-журналисты, пообщавшись с братьями Коэн, Джоэлом и Итаном, уходили неудовлетворенными или даже разочарованными. Учитывая их умные, бунтарские, игривые картины вроде «Воспитывая Аризону», «Фарго» или «Большой Лебовски», мы предвкушаем двух радостно-болтливых ребят, бурлящих занимательными мыслями о своих же фильмах. Но их пресс-конференция в Каннах 2000-го, посвященная «О где же ты, брат?» оказалась типично коэновским действием: парочка была замкнутой и робкой, странно отчужденной от задаваемых вопросов. Их экономные, до обидного уклончивые отмазки создавали впечатление, что они успели утомиться обсуждать свой фильм, хотя это была мировая премьера!

В интервью для журнала «Мувинг пикчерз» корреспондент Деймон Уайз усомнился в неприветливости Коэнов. Братья были непоколебимы.

Итан:

— Мы делаем кино, а о чем-то написать должны журналисты... Вот и все. Не знаю.

Джоэл:

— Я думаю, вы вот на что ссылаетесь — на факт, что мы часто сопротивляемся попыткам... людей, которые берут у нас интервью, вовлечь в этот процесс нас самих. А мы сопротивляемся не потому, что мы против, а потому, что не мы в этом заинтересованы.

Так что я приготовился — приготовился ничего не получить! — в Каннах 2001-го, когда американские журналисты собрались, чтобы взять интервью у веду-

щих актеров и опять же братьев Коэн о «Человеке, которого не было», их оммаже-суровому нуару романиста Джеймса М. Кейна.

Первым идет Торнтон, вне экрана – маленький человечек в футболке «Металлики», которому не терпится поговорить... о том, как он обожает жену, Анджелину Джоли. Он наклонился через стол, чтобы показать собравшейся четвертой власти пузырек с супружеской кровью, висящий у него на шее.

— На нашу годовщину она подарила мне свое завещание, — гордо сказал он. — Она купила нам обоим землю на кладбище в Арканзасе, рядом с моим братом, который умер в восемьдесят восьмом.

А что насчет персонажа Торнтона в этом фильме, провинциального парикмахера Эда Крейна?

— Именно этот парень и парень из «Простого плана»¹ мне самому ближе всех. Я чувствую себя «человеком, которого не было». Меня не интересует то, что лежит за пределами подвала и двора. Я всегда был солидарен с Джоном Ленноном, который любил сидеть дома... Меня правда не интересует рентабельность. Бог знает, посмотрит ли кто-нибудь этот фильм. Но я люблю этих ребят, Коэнов, и их чувство юмора. Я согласился сняться в фильме, когда Джоэл сказал, что «он про парикмахера, который хочет заняться химчисткой»... Я люблю все фильмы Богарта и Фреда Макмюррея в «Двойной страховке». По-моему, Макмюррей прекрасный актер. В этом фильме я не пытался походить на Богарта. Я думал скорее о Фрэнке Синатре. Когда настраиваешься на такой лад, становишься похож на этих парней. В реальной жизни мы не черно-белые, но почему-то в этом фильме это кажется более натуральным, более монохромным. Чувствуешь, как люди потеют черно-белым.

¹ «Простой план» (*A Simple Plan*, 1998) — криминальная драма Сэма Рэйми, одну из главных ролей в которой исполнил Билли Боб Торнтон.



Дорис Крейн (Фрэнсис Макдорманд) предстает перед судом в «Человеке, которого не было» рядом с отчаянным адвокатом (Тони Шалуб)

Следующая на очереди — Фрэнсис Макдорманд, жена режиссера Джоэла Коэна, получившая «Оскар» за старомодного копа из Миннесоты, Марж, в «Фарго» и обласканная прессой за роль заботливой мамы в «Почти знаменит».

— Марж была воплощением всего, чем полагается быть актрисе, — говорит Макдорманд с ностальгией по этой исторической роли, — а в «Почти знаменит» я ощущала себя чувственной и свободной, очень живой, пикантной и сложной.

Совсем по-другому она говорит о своей *femme fatale* Дорис в «Человеке, которого не было»:

— Роль была с бóльшим акцентом на технику, чем обычно, я больше следила, чтобы помада была на месте, чтобы волосы были в порядке. Сложность была в основном в черно-белой картинке. Фильм-то об Эде Крейне, а не о Дорис.

Как насчет общительности братьев Коэн? Макдорманд, прямая и открытая, смущенно качает головой.

Она-то знает, потому что вакуум, который чувствуют журналисты, присутствует и на площадке. Даже для Макдорманд, которой руководит ее муж Джоэл.

— Иногда проще получить указания у Итана, — признается она. — Он более открытый. Со времен «Просто крови» то, как они общаются с актерами, — большой прогресс. Отсутствие обратной связи с их стороны поставило некоторые роли под угрозу.

Неужели они действительно открываются? Макдорманд сообщила нам, что «Человек, которого не было» — более личный проект, чем ранние фильмы братьев Коэн.

И наконец, Коэны: Джоэл, повыше и с волосами подлиннее, режиссер и сценарист; Итан, продюсер и тоже сценарист.

Один из журналистов подталкивает их:

— Фрэнсис говорит, что это более личный фильм. В каком отношении он личный?

Итан:

— Не думаю, что он более личный или менее. Там ничего автобиографического.

Джоэл:

— Действие происходит в сороковых, и тут ничего личного. Это все истории, которые отдаляют нас от собственного опыта.

Коэны в Каннах раскрывают карты! Вы первыми прочли это здесь.

Говорящие изображения

Эндрю Палвер

В комнате есть кто-то еще, призрачный, бесплотный. Джоэл Коэн, с безразличным видом сидящий в кресле, кажется, его не замечает. Может, дело во мне, но разве ИХ обычно не двое?

— Я не часто провожу время с Итаном вне работы, — говорит Джоэл, едва заметно растягивая слова.

Где Итан? Джоэл бормочет что-то неразборчивое, но тянуть из него клещами как-то неловко. Может, они поссорились, может, изрубленный труп Итана связан и засунут в богато украшенный деревянный сундук под окном? Что гораздо актуальнее, удастся ли Джоэлу самостоятельно закончить предложение? Опыт прошлого подсказывает, что могут возникнуть трудности.

Если этого показалось мало, чтобы тревожиться, есть и еще новости. Джоэл Коэн избавился от конского хвоста. С самого начала ослепительной кинематографической карьеры братьев Коэн все предпочитали просто не замечать прическу Джоэла. Никто не говорил о ней. Теперь, когда ее нет, никто больше о ней не вспомнит. Не то чтобы *los hermanos*¹ Коэн не сделали свой внешний вид тайным оружием: дуэт костлявых небритых очкариков, похожих на пару системных аналитиков, заблудившихся в начале 1970-х по дороге на шабаш группы *Jefferson Airplane*. Итана обычно видели с безобидным курчавым ерлашем на голове, придававшим ему слегка раввинский вид. Ужасающий конский хвост Джоэла был лучшим способом отличить одного

¹ Братья (исп.).

от другого. Что ж, спешу доложить, он его отрезал. В 47 лет Джоэл Коэн выслужил себе волнистую копну до плеч.

Оказалось, брат Джоэл был в семейном отпуске в Шотландии с женой, звездой «Фарго» и «Просто крови», Фрэнсис Макдорманд и приемным сыном Педро, а Итан отправился в Лондон на сеанс объятий с продюсерами из «Уоркинг тайтл» и закрытый показ нового фильма Коэнов, «Человек, которого не было». Он с той же привычной коэновской неохотой понуждает себя впаривать собственный фильм.

В сущности, никто не может говорить о фильме братьев Коэн с меньшим энтузиазмом, чем Коэны. Может, только к лучшему, что здесь только один из них. Коэны в тандеме — ненадежное предприятие. Большинство режиссеров хотя бы пытаются сделать вид, что любят поболтать о своей работе: бесконечные месяцы они продаются сквозь производство, объясняя, чего они хотят, всем и каждому; вскоре ты приходишь к тому, что потрепаться со СМИ — просто продолжение процесса кинопроизводства. К тому же кинорежиссеры, как правило, оказываются немного, деликатно говоря, склонными к эгоцентризму. Коэнам, напротив, это кажется просто неинтересным. Возможно самые неординарные из массовых американских режиссеров, они не проявляют брюзжащей враждебности или даже мрачной настороженности, всего лишь беспомощный, безмолвный ужас перед необходимостью говорить о себе и том, что они делают.

Но сам по себе одинокий брат Коэн оказывается совершенно другим зверем. Когда под боком нет другого, с которым можно обмениваться шутками для своих или изумленными взглядами, солирующий Коэн почти болтлив и готов раскрыть природу их отношений. Как они выдерживают столько времени друг с другом?

— Ну, мы работаем вместе, но этим все и ограничивается. Мы проводим вместе рабочие дни, так что под

конец не чувствуешь необходимости говорить: «Пойдем пообедаем вместе», понимаете, о чем я? Это все вроде как ограничивается работой.

Так ваши фильмы — просто сумма двух братских личностей, сцепленных до странности идеально?

— Нет... это трудно объяснить. То, что мы делаем вместе, отражает точку пересечения наших интересов. Мы уже восемнадцать лет работаем вместе. И это отражение той точки, в которой нас интересуют одни и те же вещи... Я имею в виду, индивидуально нас интересуют разные вещи, но в работу попадает не это.

Так вы не обязательно всегда идете одним путем?

— Это всегда отражается в работе — в том, что это диалог, процесс взаимной подначки, в том, что один что-то предлагает, а другой на это откликается или усиливает.

Так кто на самом деле что делает? Титры, в которых Джоэл режиссер, а Итан продюсер, что-то значат?

— Нет. Мы оба на площадке; фильм ставится совместно во всех смыслах этого слова. У актеров часто развивается паранойя до начала работы с нами — они ожидают, что будет путаница. Знаете, я скажу «помедленнее», а он скажет «побыстрее»...

Когда вы обнаружили свою особую близость как авторов?

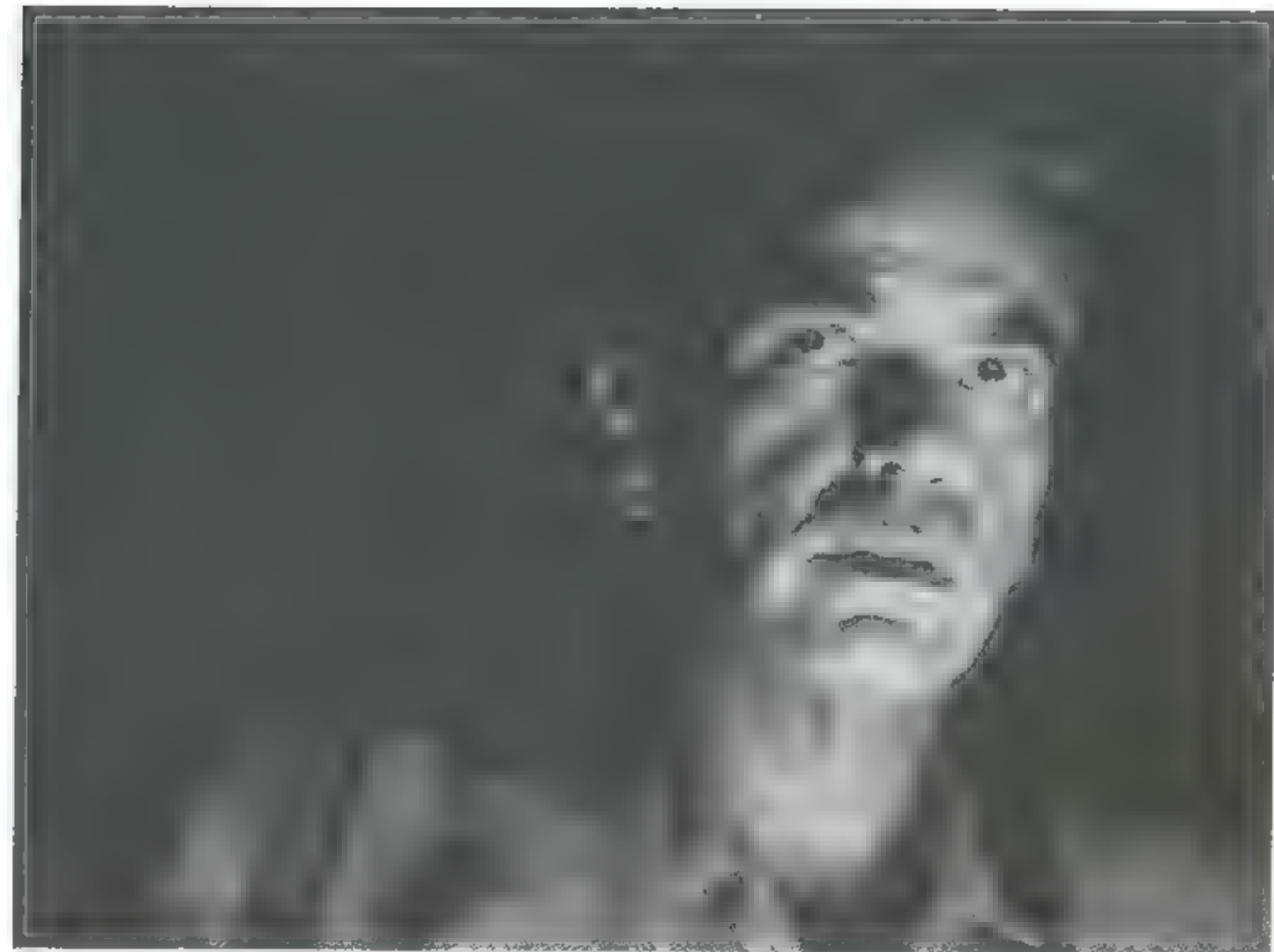
— На самом деле это было в тот момент, когда мы начали вместе писать, когда я работал помощником монтажера. Мы начали писать сценарии для других, для тех, кто приступал к работе над проектами, на которых работал я. В этот момент мы осознали: у нас довольно неплохо получается.

Здесь Джоэл ссылается на его собственное ученичество в киноиндустрии: первой строкой его послужного списка стала работа помощника монтажера на проекте другого режиссера-новобранца, Сэма Рэйми, в 1980-м. У Рэйми была возможность с помощью семейных связей привлечь средства для финансирования своей кар-

тины — так родилась свирепая классика комедийного ужаса, «Зловещие мертвецы». Джоэл, несколькими годами раньше окончивший Нью-Йоркский университет, где изучал киноискусство, в то время был женат (это было задолго до того, как он познакомился с Макдорманд, но женщина, о которой идет речь, предпочитает оставаться неизвестной). Между тем Итан, который моложе на три года, окончил факультет философии в Принстоне (диплом по Витгенштейну) и приехал к старшему брату в Нью-Йорк. Именно там, на заре 80-х, они начали писать, часто в сотрудничестве с Рэйми, который выступил соавтором сценария «Волны преступности» (ставшей в 1985-м его вторым фильмом) и «Подручного Хадсакера» (ставшего пятым фильмом Коэнов в 1994-м).

Вдохновленные рэймистическими методами сбора средств, Коэны отвезли третий сценарий, «Просто кровь», домой в Миннеаполис, чтобы попробовать уговорить друзей и родственников раскошелиться. Другой ключевой участник команды, Барри Зонненфельд, стал их оператором-постановщиком и в 1982-м снял для них трехминутный трейлер. (Позднее Зонненфельд превзошел всех своих бывших товарищей в роли крупнобюджетного режиссера, приведя «Семейку Аддамс», «Достать коротышку» и «Людей в черном» к оглушительному успеху.) Легенда гласит, что Коэны обратились в местное отделение «Хадассы», женской сионистской организации в Америке, которая дала им список ста богатых еврейских филантропов. Таким образом, братья наскребли 1,3 миллиона долларов, необходимых, чтобы запустить «Просто кровь».

По последним меркам низкобюджетного кинопроизводства с отсроченными платежами это звучит как солидная сумма, но в начале 1980-х движение независимого кино еще только зарождалось. Это было задолго до ставших эталонами копеечных проектов вроде «Страннее рая» или «Ей это нужно позарез» — не го-



Эд Крейн, тот самый «человек, которого не было»; Билли Боб Торнтон играет натюрморт стоического фатализма

воря о такой уцененке, как «Музыкант» или «Клерки»¹. В подростковые годы Итан и Джоэл баловались с восьмимиллиметровой камерой (говорят, их проекты включали в себя «Эд... собака» и «Банановый фильм»), но «Просто кровь» был уже взаправду. Оглядываясь на этот фильм, можно сказать, что все их коронные фишки там уже есть: скопление отсылок к литературе и кино (с серьезным уклоном в школу крутого детектива); своеобразная работа оператора, включая обесмертив-

¹ «Страннее рая» (*Stranger than Paradise*, 1984) — фильм Джима Джармуша с бюджетом 90 тысяч долларов. «Ей это нужно позарез» (*She's Gotta Have It*, 1986) — фильм Спайка Ли с бюджетом 160 тысяч долларов. «Музыкант» (*El Mariachi*, 1992) — фильм Роберта Родригеса, снятый за 7 тысяч долларов (с учетом постпродукции бюджет составил 220 тысяч). «Клерки» (*Clerks*, 1994) — фильм Кевина Смита, снятый за 27 тысяч долларов (с учетом постпродукции бюджет составил 230 тысяч).

ший себя прыжок через спящего алкаша, когда камера, многим обязанная мультяшному стилю «Зловещих мертвецов», движется вдоль стойки бара, и изысканная игра актеров, перемежающая неприкрашенный натурализм с передержанным гротеском.

Их следующий проект, «Воспитывая Аризону», пошел совершенно по другому пути — до такой степени, что угодил прямо в поветрие комедий о младенцах конца 80-х, наравне с фильмами «Трое мужчин и младенец» (выпущен в том же 1987-м, что и «Аризона») и «У нее будет ребенок» (1988). Тем не менее стилистические причуды, отметившие «Просто кровь», были на месте, и метод Коэнов сложился: отшлифованный сценарий, актеры, от которых требовалось исполнять диалоги, а не импровизировать, и обновленный гардероб культурных реалий, перелицованных и поставленных на службу повествованию.

Этот метод превосходно служит им на протяжении всей карьеры. Вскоре Коэны выпускают свой девятый фильм, «Человек, которого не было». Любители муссировать слухи могли слышать о нем как о «Парикмахерском проекте» — рабочее название, отражающее род деятельности главного героя, Эда Крейна (сыгранного Билли Бобом Торнтоном). Название было изменено незадолго до премьеры на Каннском кинофестивале в прошлом мае, чтобы отразить, как говорят Коэны, эмоциональный вакуум, в котором находится Крейн, а также ключевой элемент сюжета этого триллера. Действие происходит в Калифорнии 1940-х (больше того, в том же городке Санта-Роза, что и нуар Хичкока 1943 года «Тень сомнения»), снято в люминесцентном черно-белом цвете давним оператором Коэнов Роджером Дикинсом и, как и «Просто кровь», заражено духом Джеймса М. Кейна, ключевого ориентира Коэнов. Торнтон, лаконичный и каменноликий, явно незауряден в роли парикмахера, который подозревает свою жену в измене, да так, что забываешь остервенелое гримасничанье, которым ак-

тер славен. Роль Крейна будто скроена специально для него. Широко известной чертой коэновского *modus operandi*¹ является то, что они часто мастерят своих незаурядных персонажей, имея в виду конкретных актеров, так что не был ли Торнтон прототипом?

Похоже, нет.

— В данном случае, — говорит Джоэл, — мы написали роль для Фрэн [Макдорманд, сыгравшая жену Крейна, Дорис] и еще написали роль, которую играет Майкл Бадалукко [партнер Эда по парикмахерской, Фрэнк], но это вроде все. Мы не знали, кто будет играть главного героя. В этом смысле тут было как с «Фарго»: мы написали роль для Фрэн, мы написали роль для Стива Бушеми, но мы не знали, кто будет играть роль, которая в итоге досталась Биллу Мейси... Но Билли Боб был человеком, которого мы знали какое-то время; мы с ним раньше не работали, но знали его и... не понимаю, как он пришел нам в голову, потому что это не тот персонаж, которого мы представляли. Он южанин из Арканзаса, а Эд предполагался не таким. Но с другой стороны, Билли Боб — актер с огромными способностями к перевоплощению, и физически, и во всех остальных смыслах, и нам начало казаться, что это будет довольно интересно. В нем определенно есть эта вера в себя, чтобы сделать такого персонажа. Тут это как раз и надо. Эд говорит мало, он мало двигается, это просто свело бы с ума большинство актеров. Они постоянно сомневались бы, боялись «недоиграть»; нам казалось, что Билли Боб как раз поймет.

Действительно ли Кейн — литературный прародитель классического американского нуара («Двойная страховка», «Почтальон всегда звонит дважды», «Милдред Пирс») — повлиял на этот фильм так, как это на первый взгляд представляется?

— Да, безусловно. Мы постоянно держали Кейна в голове, потому что его истории о преступлениях из

¹ Образ действия (лат.).

жизни людей работающих, а не каких-то отщепенцев. Работают люди в банках, или в страховых компаниях, или в ресторанах... или в оперном бизнесе — Кейн это любил. В том аспекте, в котором у нас семейная драма превращается в криминальную историю, мы многим обязаны Кейну... Но в чем-то это и не нуар вовсе: начать с того, что Эд Крейн бесконечно далек от обычного в этом жанре героя своим характером и маниями... весь этот ужас перед окружающим миром, состояние диссоциации, паранойя. Еще в наших мыслях значительное место занимали научно-фантастические фильмы пятидесятых, паранойя послевоенная. Там есть бульварные, дешевые элементы американской культуры этого периода; то, что отразилось в мужских журналах, фильмах о здоровье, которые показывали в школах, научно-популярных фильмах про инопланетян, фильмах по гражданской обороне — в общем, всякое такое...

Теперь уже многое очевидно. Во-первых, «Человек, которого не было», как и любая предыдущая картина Кознов, с готовностью раскрывает свои кинематографические и литературные источники: повествовательная линия позаимствована отсюда, персонаж оттуда, движение камеры еще откуда-нибудь. Во-вторых, Джоэл не может перестать говорить «мы» или «наш»; даже когда его брат за тысячи миль, кровные узы — привычка, от которой тяжело отказаться. Вот Джоэл рассказывает, как «Человек, которого не было» начал обретать плоть:

— С ним как со многим из того, что мы делаем: начали в той или иной форме уже довольно давно, но, как это часто бывает, мы работаем над чем-то какое-то время, пишем кусочек, а возвращаемся к нему гораздо позже. Возможно, впервые мы начали думать об этой картине четыре-пять лет назад, не позднее. Мы почти всё написали к тому моменту, как начали «Брата». Но потом Джордж [Клуни] освободился, так что мы взялись за «Брата». Часто порядок, в котором ты снимаешь

фильмы, продиктован тем, когда нужные актеры могут, и так все это дело складывается.

Какая мучительная мысль, Козны со своими сценариями. Невозможно избавиться от чувства, что в каком-то разбухшем нижнем ящике лежит стопка невиданных сокровищ, ждущих своего шанса оказаться перед камерой. Так уже бывало раньше; «Подручный Хадсакера» лежал без дела десять лет, будучи написанным в начале 1980-х вместе с Рэйми, даже прежде, чем начались съемки «Просто крови». Когда «Просто кровь» ждала выхода, они втроем состряпали «Волну преступности», ставшую год спустя вторым фильмом Рэйми. Несколько лет назад Итан написал сценарий о супергерое-рестлере под названием «Голый король». (Он стал полнометражным фильмом, который снял их художник-раскадровщик Джей Тодд Андерсон.) Они закончили переработку «Куба либре» — романа Элмора Леонарда о ковбое, который в 1890-х потрошит банки. Они написали черновик сценария (по-видимому, к нему приложил руку кто-то еще) под названием «Невыносимая жестокость», который долгие годы болтается по Голливуду. Они тайно сообщали о чем-то, что написали «для Эда Харриса».

Как гласит история кино, Коэнам пришлось подождать, пока сфера спецэффектов созреет до дорогих фантастических сцен «Хадсакера» и чтобы получить в распоряжение соответствующий бюджет. (Каковой не был доступен до середины 1990-х, пока невероятнейший из партнеров, суперпродюсер боевиков Джоэл «Крепкий орешек» Сильвер не обеспечил 25 миллионов.) И вот, несмотря на все достижения, братья со всего размаху наступают на традиционные грабли; их следующий проект, экранизация «К белому морю» Джеймса Дикки с Брэдом Питтом в главной роли и бюджетом 60 миллионов долларов, лишился финансирования «Фокса». История времен Второй мировой, про американского летчика, добирающегося домой после вынужденной посадки в Японии, столкнулась с трудностями, — по всей



«Может, Дорис там будет, — мечтает Эд о том, что лежит за гранью этого мира. — И может, я смогу сказать ей все то, для чего здесь не придумали слов». Его заключительные слова отмечают экзистенциальную дистанцию между ними

видимости, «Фоксу» не понравился коэновский выбор природы — остров Хоккайдо.

Картина, которая стала бы самым крупным проектом Коэнов, на сегодняшний день никоим образом не мертва, но случай укрепил настороженность Коэнов относительно ведения дел с большими шишками.

— Знаете, легкость, с которой мы финансируем проекты, полностью зависит от того, какой у фильма бюджет и кто играет, наверное, больше, чем от того, кто мы есть или что мы сделали. За определенную цену нам легко получить финансирование, потому что теперь мы заслуженные... знаете, пускай мы играем в нашем углу песочницы, лишь бы никому не угрожали и никого не задевали. Довольно трудно потерять деньги, если бюджет маленький. Но когда он вырастает больше какой-то

цифры, дело осложняется, попадает в зависимость от новых факторов. «К белому морю» — значительно более дорогой проект и довольно трудная тема.

Переломным моментом с финансовой точки зрения, безусловно, стал успех «Фарго»; прежде они старательно загоняли себя в престижное, но безденежное гетто, становясь заложниками все более скромных кассовых успехов «Перекрестка Миллера», «Бартона Финка» и «Хадсакера», ни один из которых не собрал больше 10 миллионов долларов у них на родине. И это невзирая на солидную поддержку, полученную ими от британской компании «Уоркинг тайтл», которая включилась в коэновский производственный процесс, чтобы помочь спонсировать «Хадсакера», и с тех самых пор не расстается с ними.

Несмотря на «Золотую пальмовую ветвь», полученную ими в Каннах за «Бартона Финка» в 1991-м, особенно удручающие результаты «Хадсакера» (вышел в 1994-м, стоил 25 миллионов, в США собрал 2,8 миллиона) означали, что им волей-неволей придется умерить аппетиты. Против всех ожиданий, «Фарго» — действие которого происходит в их родном Миннеаполисе и окрестности, — при бюджете в три с лишним раза меньше, собрал вдесятеро больше, чем предыдущий фильм, получил два «Оскара» и внезапно обеспечил Коэнам место в первой шеренге американских независимых кинематографистов. Отсюда такая паническая активность; такое впечатление, что братья нагоняют упущенное время, куют, пока железо горячо, а светофоры зелены. Отсюда также регулярное присутствие Коэнов в Каннах; восхищение европейцев держит их на плаву и в плане финансов, и в плане критики, и они благодарны за это.

После «Фарго» Коэны подарили нам «Большого Лебовски», «О где же ты, брат?», а теперь — «Человека, которого не было», каждого — со своим фондом познавательного чтения, кинотехнологий и острот. Они — французы с этим согласились бы — непревзойденные

auteurs; их чумовой братский симбиоз только помогает подчеркнуть своеобразие их фильмов. Но, как ни странно, трудно поверить, что Коэны действительно развиваются как авторы — если не считать расширения списка литературы. Где, можете вы спросить, душа? Спросить вы можете, но ответа не будет.

Если в чем-то Коэны проявляют постоянство, так это в почти полном, образно говоря, самоустранении, там, где дело касается их тщательно выполненных картин. Каждая кажется независимой от других и от людей, которые их сделали. Джоэл принимает оборонительную позицию:

— Я рассматриваю это как переход от одной истории к другой. Нет никакого развития, хотя ты пытаешься каждый раз сделать что-то немножко по-другому, по крайней мере не так, как ты сделал это в прошлый раз, так чтобы задача оставалась для тебя интересной.

Если Коэны за что-то выступают, это, возможно, настойчивое желание поддерживать классическое кинопроизводство.

— Мы до сих пор монтируем на пленке, а не на компьютере. Это связано с тем, на какой экран я хочу смотреть весь день. Опять же я люблю возиться с пленкой; я ведь учился монтировать на «Мовиолах» и на монтажном столе, на всех этих динозаврах нашего дела.

Индустрия скопом пересела за компьютеры, Джоэл с трудом избавляется от старых привычек. Сварливому Родерику Джейнсу, монтажера старой британской школы, совместной выдумке Коэнов, несмотря на впечатляющую стойкость шутки (старый хрыч был номинирован на «Оскар» за «Фарго»), приходится туго.

Это распространяется и на съемку: убудочные цифровые камеры не по ним.

— Настоящее киноремесло — это часть того, что нам интересно, — говорит он. — Меня не настолько интересует цифровое производство, тут есть что-то... — Он оста-

навливается и задумывается. — Технология развивается, и когда-нибудь все фильмы будут делать именно так, но прямо сейчас мне не кажется, что результат, который она дает, дотягивает до пленки.

«Человек, которого не было», говорит он, снимался в цвете, а потом печатался на контрастной черно-белой пленке.

— Это, по сути, потому, что за последние сорок лет никто не разработал новой черно-белой пленки, так что невозможно найти высокоскоростную, первоклассную черно-белую пленку. Никто на нее больше не снимает.

В противоположность этому, как бы луддитскому, подходу к кинотехнологии, Коэны потихоньку протаскивали в свои фильмы массу затейливых спецэффектов (особенно в «Хадсакера») и даже первыми освоили некое компьютерное приложение, изменив на компьютере цветовую гамму «Брата», чтобы утвердить его в сепийном и полинявшем качестве.

— Ты просто берешь то, что нужно, — хихикая, говорит Джоэл.

Но сколь бы непроницаемое лицо ни любили обращать к миру Коэны, их долгоиграющий успех дождался зарождения скромной, но упорной сопутствующей индустрии. Появились книжки, в первую очередь «Как делали „Большого Лебовски“» Уильяма Престона Робертсона, которая дает представление об их скрупулезных методах работы и одержимостью деталями. Их можно видеть на заднем плане в «Спустись с горы», документальном фильме Пеннебейкера и Хегедуса об исполнителях блюграсса в «старом добром горном стиле», представленных на саундтреке к «О где же ты, брат?» (он будет выпущен в британских кинотеатрах на той же неделе, что и «Человек, которого не было»). Возможно, еще важнее то, что в прошлом году брат Итан доверил печати сборник рассказов, в дополнение к опубликованным за эти годы сценариям и статьям, которые Коэны время от времени пишут для разных журналов.

Именно в этих сочинениях заядлый фанат может раскопать те детали, которые превращают Коэнов в живых людей. В книге Робертсона, к примеру, коэновский творческий процесс разобран во всех подробностях; также оттуда можно узнать, что эта самая разгильдяйская из коэновских картин, несомненно, самая личная в том отношении, что два главных персонажа основаны непосредственно на их знакомых. Реальный укурок Джефф Дауд — также известный как Плановой Папа — преобразовался в Джеффа Лебовски; компания прочих друзей (включая помещанного на оружии дюжего режиссера Джона Милиуса) предоставила ключевые черты Уолтера Собчака, сыгранного Джоном Гудманом.

Все это хорошо задокументировано; гораздо реже пишут, как довольно ортодоксальное еврейское воспитание Коэнов проникло в их персонажи. Собчак постоянно цитирует отца-основателя сионизма Теодора Герцля — «Если ты захочешь, Чувак, это будет не сказкой» — или вворачивает ссылки на свое предположительно еврейское происхождение («Я говорил этому гансу, блядь, тысячу раз, что не играю по субботам»). Обратимся к рассказу Итана «Я убил Фила Шапиро» в сборнике «Врата рая»: там нас и кольнет — вот она, подлинная достоверность, пересказ путешествия в летний лагерь в Висконсине — лагерь Герцля. «Директор лагеря, рабби Сэм, — пишет Итан, — был темноволосым стройным мужчиной, в ермолке и с волосатыми ногами, переполненным неговорчивым пылом. Он произнес короткую приветственную речь, в которой фигурировала фраза: „Если Вы Захотите, Это Будет Не Сказкой“». Картина сразу обретает четкость, как те банальные планы через бинокль в триллерах 70-х.

Джоэл, как обычно, и слышать ни о чем не хочет:

— Да, люди иногда не прочь представить, что истории имеют прямое отношение к нашей собственной жизни, или к тем, кого мы знаем, или к какой-то продолжительной истории, которая постоянно отражает твой ин-

терес. Некоторые авторы так и работают, и очень эффективно. Просто это совсем не то, как мы подходим к — называйте как хотите — повествованию или к чему угодно. Истории выстраиваются из того, что нам интересно в данный момент, и из разных элементов, которые нас заинтересовали в тех вещах, которые мы прочли, или посмотрели, или пережили, э... ну да... — Он умолкает.

Но должно же это все иметь какой-то источник?

Джоэл с неохотой уступает:

— Да, мы выросли в пригороде Миннеаполиса, у нас довольно религиозное воспитание. Много еврейских отсылок в «Большом Лебовски» взято из того, что мы неоднократно слышали в синагогах.

Теперь вы не кажетесь мне религиозным.

— Ага, — хихикает он. — Но в детстве это занимало немало места. Мы со второго класса ходили в иудейскую школу, пять дней в неделю после обычной школы. Какое-то время в нас это все просто вдалбливали. Моя мать происходит из ортодоксальной семьи, так что в основном это шло от нее; от отца не в такой степени, хотя он довольно охотно пособничал.

Впрочем, Джоэл быстро начинает нервничать под этим градом вопросов. Еще меньше его интересуют разговоры обо всем, что касается Макдорманд («Фрэн была со мной с самого начала, с первого дня первого фильма»). И как-то даже поразительно, что он внезапно воодушевляется темой его светской жизни, после того как я спрашиваю, был ли он когда-либо как-то связан с Вуди Алленом, режиссером, для которого Коэны являются чем-то вроде странных антиподов.

— Я никогда с ним не встречался, но однажды видел его в лифте. Он сгорбился в углу и натянул на лицо панаму, чтобы его никто не узнал. Забавно, что, как режиссер, ты знакомишься с другими режиссерами совсем нечасто. В Нью-Йорке можно прожить целую жизнь в кинобизнесе и, если хочешь, не иметь ничего общего с другими людьми, задействованными в той же

индустрии. Это одна из приятных сторон Нью-Йорка — это не компанейский город вроде Лос-Анджелеса. Вот актеры знакомы со многими режиссерами, потому что переходят от одного фильма к другому. Так что с большинством режиссеров, которых я знаю, я познакомился через Фрэн. Мы очень добрые друзья с Джоном Бурманом, к примеру, потому что Фрэн снимается в его фильме «За пределами Рангуна». Так уж оно устроено.

Поведав сию интимную подробность о званных обедах для мастеров авторского кино, Джоэл затыкается. Теперь он может уйти, и он — уходит.

Человек, которого не было

Питер Брэдшоу

«О волосах-то задумывался когда-нить? — спрашивает парикмахер, сыгранный Билли Бобом Торнтоном, колдуя ножницами над уткнувшимся в комиксы мальчиком-бурундучком, чья макушка превратилась в гипнотическую белокурую спираль. — Что они наше продолжение? Оно все растет, а мы его просто срезаем и выкидываем». Его коллега просит его прекратить: это странные, прочувствованные разговоры напугают ребенка. Но парикмахер упорствует. «Я сейчас выброшу эти волосы и смешаю их с обычной домашней грязью, — говорит он озадаченно, тихо, очевидно на грани срыва. Но вдруг, с бесконечно пренебрежительной гримасой, парикмахер отгоняет эти мысли и сует в рот очередную сигарету. — Ну, беги».

Вся мощь, недосказанность и глубокая тайна великолепной игры Билли Боба Торнтон заключены в этой блистательно сдержанной и приглушенной сцене, как ни сложно выделить здесь именно ее или что-то еще. Этот фильм, попросту говоря, шедевр братьев Коэн, а тягостно-задумчивая харизма Торнтон в роли парикмахера Эда Крейна — ошеломляющий прорыв. Он сдержан, насторожен, не наивен и не пресыщен, но упорно стойко; он втайне циничен и даже отчаялся, но все же изрядно тяготеет к благопристойности, даже к старомодности: самое сильное его ругательство — это «Небеса — Бэтси!»

Американскость Эда Крейна проходит сквозь него как палочка сквозь карамельного петушка. У него почти нет реплик, но он подчиняет себе фильм своим рокоchущим закадровым тенором: он и правда есть, но его нет. Это образцовая роль Торнтон, демонстрирующую такую зрелость и техническое мастерство, которых мы едва ли ос-

меливались ожидать от этого актера. Его Эд Крейн образует что-то вроде треугольника с Генри Фондой в «Не том человеке» и Гэри Купером в «Полдне»: эталон мужественной, но слегка озадаченной американской заурядности.

Фильм представляет собой триллер в манере Джеймса М. Кейна, действие происходит в пригородной Калифорнии в 1949-м. Картина, очевидно, испытывает влияние фильмов того периода и все же каким-то образом передает атмосферные разряды истории о сверхъестественном из «Сумеречной зоны». Это история того, как скромный Эд Крейн, жаждущий добиться лучшего положения в жизни, нежели скромный парикмахер, работник расчески, пытается разобраться с адюльтером между его женой Дорис (Фрэнсис Макдорманд) и ее боссом Большим Дейвом (Джеймс Гандольфини), что приводит к шантажу, кровопролитию и призраку электрического стула.

«Человек, которого не было» снят на черно-белую пленку давним оператором Коэнов Роджером Дикинсом на великолепно подобранных объектах: интерьеры изысканно освещены, павильоны изысканно спланированы и обставлены. Как и во многих фильмах Коэнов, к жизни вызвана целая вселенная, отчасти узнаваемая как наша собственная, но все же другая, причудливая вариация реальной жизни, с собственной арматурой, фурнитурой и товарными знаками. Дорис и Большой Дейв работают в универмаге с игривым названием «Нердлингер». Эд Крейн читает бульварные журналы с названиями вроде «Стойкость», «Сила мышц» и «Салют». Однако в одном кадре он также сурово смотрит в журнал «Лайф», обложка которого рекламирует захватывающую статью: «Ивлин Во: Католики в США». В предыдущей сцене мы видели, как Эд и Дорис приходят в церковь вечером вторника ради благотворительной игры в лото: светская торжественная месса для полуверующих.

Фрэнсис Макдорманд — вторая убедительная причина посмотреть этот фильм, постоянно недовольная жена, вышедшая за нашего угрюмого молчуна Эда по-

сле всего лишь двухнедельного ухаживания, а будучи спрошенной, не следует ли им познакомиться поближе, просто ответила: «А будет лучше?»

Эд печально признается, что они с Дорис «не совершали половой акт уже много лет», но все же их отношения непостижимо пропитаны душком эротического парфюма, вроде тех, что она покупает в «Нердлингере» со скидкой для персонала. Она нежится в ванне, апатично просит затянуться его сигаретой и заставляет побрить ей ноги, что он делает скромно, решительно: подкаблучник в эпизоде проявления вытесненной сексуальности, — в последней, потрясающей сцене фильма этот эпизод вновь всплывает в памяти.

Небывало ясно и экономно Джозл и Итан Коэны представляют сцены супружеской жизни настолько занимательно-удручающими, насколько это вообще бывает в кино. Лицо Торнтона постоянно довлеет над всем, словно тревожной горе Рашмор Бог приделал ноги. Позднее настырный адвокат Эда опишет его как образчик современного искусства, и действительно, именно этим он и является, образцом искусства, который, более того, любим камерой: его лицо — композиция граней и линий, выступов и складок, очерченных гусиными лапками, которые распускаются веером, когда он щурится на солнце или чтобы уберечься от дыма сигареты.

Что за ошеломляющее, завораживающее кино! Остается надеяться, что оскаровская комиссия киноакадемии не отупела настолько, чтобы прощелкать оригинальность и задорное великолепие фильма. Нуар — всеобъемлющее обозначение, которое присваивают подобным картинам, но все же Коэны добиваются самых значительных душераздирающих результатов на ярком солнце, на улице и в ослепительном свете последней сцены. Так что я предлагаю новый жанр для этого фильма — «нуар-блан», трагикомический шедевр, который преобразует каждодневную обыденность жизни наяву. Это лучший американский фильм года.

INTOLERABLE CRUELTY

Engage the enemy.



GEORGE CLOONEY CATHERINE ZETA-JONES
INTOLERABLE CRUELTY
A romantic comedy with bite.

OCTOBER 10

НЕВЫНОСИМАЯ ЖЕСТОКОСТЬ

Невыносимая жестокость

Жан Отпенгеймер

У братьев Коэн была блестящая возможность снять полную мрачного юмора, восхитительно-умную битву полов, и они ее упустили. Вместо этого дуэт, создавший такие подрывные комедии, как «Фарго» и «Воспитывающая Аризону», удовольствовался откровенным фарсом, где много маниакальных, мультяшных поступков, зато мало интеллекта и остроумия. Учитывая вполне осязаемую «химию» между главными звездами Джорджем Клуни и Кэтрин Зетой-Джонс, это разочаровывает вдвойне.

Публика, привыкшая к доступным, непритязательным голливудским комедиям, наполненным ситкомовскими персонажами и клоунскими ситуациями, может отозваться более благосклонно. Принимая во внимание светосилу задействованных звезд и тот факт, что зрители изголодались по хорошей романтической комедии, «Юниверсал» может ожидать умеренный хит.

Клуни играет адвоката — аса по бракоразводным процессам Майлза Мэсси, чей убийственный шарм и коварная тактика выиграли больше дел для большего числа клиентов, чем любой супружеский адвокат во всем Лос-Анджелесе, включая Беверли-Хиллз. Но после всех лет, заполненных одним успехом, Мэсси заскучал. Чего-то в его жизни не хватает. По крайней мере, ему нужна новая сложная задача.

Входит Мэрилин Рексрот (невероятно роскошная Зета-Джонс), будущая бывшая жена клиента Мэсси, Рекса Рексрота (Эдвард Херрманн). Благодаря фотографиям с места прелюбодеяния, сделанным частным сы-

щиком Гасом Петчем (Седрик «Конферансье» Кайлз), у Мэрилин — железное дело. По крайней мере, так она думает. Мэсси нарывает на нее компромат, и она остается с носом.

Что удивительно, Мэрилин, похоже, не держит зла на Мэсси. Она даже приходит к нему составить контракт для ее следующего, весьма поспешного брака с нефтяным миллиардером Говардом Дойлом (Билли Боб Торнтон). Мэсси, сраженный элегантной, невозмутимой Мэрилин в тот самый момент, когда впервые увидел ее, — влечение, скрепленное за ужином, когда они обмениваются шекспировскими колкостями (одна остроумная беседа на весь фильм), — пытается отговорить ее от брака, который она, очевидно, собирается расторгнуть настолько быстро, насколько это допустимо законом.

Он терпит неудачу, но, когда происходит неизбежное и она бросает Дойла, Майлз ждет, и они вдвоем удирают, чтобы пожениться. Однако оказывается, что ловкая Мэрилин припасла несколько трюков в своем, со вкусом скроенном, рукаве, и Мэсси, искренне и безнадежно влюбленный впервые в жизни, терпит сокрушительное фиаско. Он клянется отомстить, и вскоре они вдвоем поглощены собственным пересказом «Чести семьи Прицци»¹.

У Клуни есть все данные, чтобы стать новым Кэри Грантом, и, возможно, при наличии правильного сценария и режиссуры, ему бы это удалось — вспомним Гранта и Айрин Данн в одной из величайших романтических комедий всех времен, «Страшной правде», — но здесь он становится все более пучеглазым и бестолковым по мере того, как тянется фильм, словно он играет Майлза как еще одну версию своего персонажа в «О где

¹ «Честь семьи Прицци» (*Prizzi's Honor*, 1985) — криминальная комедия Джона Хьюстона с Джеком Николсоном и Анжеликой Хьюстон в главных ролях, экранизация романа Ричарда Кондона.



Настоящий мужчина и *femme fatale*. Ультраловкий адвокат по разводам Майлз Мэсси (Джордж Клуни) встречает достойного соперника в лице Мэрилин Рексрот (Кэтрин Зета-Джонс) из «Невыносимой жестокости»

же ты, брат?». Сценарий не помогает. Не считая парочки очень смешных реплик, диалоги ничем не примечательны и лишены живости и остроумия, сделавших авторов вроде Престона Стерджеса и Ноэля Кауарда такими очаровательными.

Известных юмором гораздо более черным, чем продемонстрировали здесь, режиссера Джоэла Козна и продюсера Итана Козна (которые делят лавры сценаристов с Робертом Рэмси и Мэтью Стоуном) можно простить за попытку снять более традиционное кино, но печально думать, что они хотели сделать его настолько доступным и стандартным. Стереотипно балаганная первая сцена, в которой телевизионщик-карьерист, которого играет Джефффри Раш, застаёт свою жену с крепким, но безмозглым чистильщиком бассейнов, ленива и неинтересна. Херрманн в роли бывшего мужа Мэрилин и Пол

Адельштайн в роли компаньона, боготворящего Мэсси, — просто позор.

Удивительно, но зрители на Венецианском международном кинофестивале бóльшую часть фильма смеялись. Возможно, зрителям больше не требуется остроумный сценарий или едкий юмор. Джордж Кьюкор, Говард Хоукс и Билли Уайлдер, должно быть, в гробах извернулись.

Невыносимая жестокость

Дэвид Руни

Доказывая, что именно он из современных актеров ближе всех к Кэри Гранту, Джордж Клуни без усилий излучает озорной шарм в «Невыносимой жестокости», всесторонне увлекательной комедии о любви, адвокатах и жирных внесудебных соглашениях. Хотя легкий дисбаланс в романтической формуле чуть-чуть не дает ей по-настоящему воспарить, блестящие диалоги и бодрые колкости очаровательно отсылают к классическим эксцентрическим комедиям. Более массовый и традиционный, чем что-либо сделанное Джоэлом и Итаном Коэнами в прошлом, и все же не лишенный фирменного остроумия братьев, он должен превзойти «О где же ты, брат?» и стать их самым коммерчески успешным проектом на сегодняшний день.

«Юниверсал» представила эту язвительную комедию на кинофестивале в Венеции в качестве незавершенной работы, с которой предположительно еще предстоит повозиться перед ее осенним выходом. На венецианской пресс-конференции, которую Коэны пропустили в связи с занятостью на съемках своего следующего проекта, Клуни сказал, что снята еще пара новых сцен, которые могут быть включены в картину. Впрочем, если не считать каких-то мелких претензий к сведению шумов и громкости диалогов, фильм кажется готовым к бою как есть.

Клуни играет Майлза Мэсси, невероятно удачливого лос-анджелесского адвоката по разводам, почувствовавшего зарождающийся зуд скуки и кризиса среднего возраста. Способность Майлза выигрывать дела независи-



«Невыносимая жестокость» издевается над брачными контрактами богатых и знаменитых, смеясь над образом жизни в Беверли-Хиллз и в то же время приближая Коэнов к массовому Голливуду

мо от свидетельств, выставленных против его клиентов, демонстрируется, когда Бонни Доннелли (Стейси Трэвис) заручается его поддержкой и до нитки обирает своего мужа-телепродюсера Донована (Джеффри Раш), невзирая на то что он застал ее развлекающейся с чистильщиком бассейнов (Джек Кайл) в доме без бассейна.

Не менее веские доказательства угрожают распутному застройщику Рексу Рексроту (Эдвард Херрманн), который нанимает Майлза представлять его в суде, когда его жена Мэрилин (Кэтрин Зета-Джонс) заполучает видеозапись, на которой ее супруг с красоткой устраивают лихие скачки в номере мотеля. Майлза трогают сокрушительно-ледяные чары Мэрилин, но в суде он разворачивает ситуацию не в ее пользу, представив неожиданного свидетеля (Джонатан Хэдари), который разоблачает ее как авантюристку, которая вознамерилась

выйти за богатого дурака. В результате Мэрилин уходит ни с чем.

Зализывая раны и планируя месть, Мэрилин вскоре возникает в офисе Майлза с будущим мужем, нефтяным магнатом Говардом Дойлом (Билли Боб Торнтон), и настаивает на том, чтобы подписать известный своей несокрушимостью «брачный контракт Мэсси» в доказательство того, что ее любовь не запятнана материальными интересами. Во время свадьбы, следуя подсказке, искусно подброшенной Мэрилин, Говард, чтобы выразить свою любовь, уничтожает контракт, чем и позволяет своей невесте ободрать себя как липку.

Шесть месяцев спустя, когда она вновь появляется на горизонте Майлза, взаимное влечение между ними еще сильнее, чем прежде, и она запускает в адвоката когти, сыграв несчастную богатую девушку. Но Майлз просекает ее прохиндейство, вызывая тем самым серию все более беспощадных уловок и контрприемов.

Замечательно стабильный и неизменно смешной, фильм часто напоминает классические комедии о единстве и борьбе до победного развода вроде «Ужасной правды» и «Мистера и миссис Смит» или любовь-ненависть «Воспитания крошки». Сценарий, точно налаженный Коэнами, Робертом Рэмси и Мэтью Стоуном, блещет искусными диалогами, мрачным юмором и несколькими уморительными эксцентрическими сценами.

Одна из этих сцен, с убийцей-астматиком по кличке Пыхтящий Джо (Ирвин Киз), кажется, обречена стать образцом в пантеоне Коэнов. Вдобавок сценарий нешуточно зубаст в своих наблюдениях за стервятниками Беверли-Хиллз, будь то аморальные адвокаты или накачанные ботоксом профессиональные разведенки.

Как и всегда у этих авторов, есть еще пестрая галерея второстепенных персонажей, превосходно сыгранных одаренными характерными актерами. Раш, с хвостом и бронзовым калифорнийским загаром, превосходно задает слегка маниакальный комический тон в потря-



Стремясь к классике эксцентрических комедий Говарда Хоукса и Джорджа Кьюкора, «Невыносимая жестокость» представляет Кэтрин Зету-Джонс как реинкарнацию Кэтрин Хепберн — к обаянию и утонченности последней добавляется современная сексуальность

сающей начальной сцене; чувство ритма и подача Торнтона в роли болтливового техасского олуха остры как бритва; Седрику «Конферансье», играющему не в меру ретивого частного детектива, специалиста по ловле неверных супругов, удаются несколько очень смешных моментов; Хэдари в роли чудного гостиничного консьержа — чистый восторг, а Пол Адельштайн чрезвычайно трогателен в роли безрассудно преданного, чувствительного партнера Майлза.

Единственная слабость сценария, хотя и не критическая, лежит в развитии персонажа Мэрилин. Зета-Джонс выглядит шикарно и играет расчетливую красотку с безупречной выправкой и убедительностью. Но персонаж настолько корыстен и эгоистичен, что ей не

хватает теплоты и душевности, чтобы быть по-настоящему убедительной, когда в дело вступают ее глубокие чувства к Майлзу. С другой стороны, это заставляет зрителя все время думать, серьезна ли она на этот раз или все еще плетет интриги, но с другой — это немного подрывает романтическую комедию.

Но в действительности это фильм Клуни, и, как и в «О где же ты, брат?», актер снова демонстрирует свое чувство комедии, и Коэны ему не уступают. В качестве шутки с продолжением, повторяющей бесконечную заботу Клуни о волосах в том, предыдущем фильме, здесь главной одержимостью Майлза являются его ослепительные коронки. Скользкий и неразборчивый в средствах, но ни минуты не кажущийся бездушным, Майлз весь — спокойная уверенность и самообладание, обходительность и безупречные манеры. Но для равновесия Клуни привносит ровно столько эмоциональной искренности, чтобы быть достоверным, когда адвокат оставляет свой бойкий цинизм.

Как и пристало в подобном проекте, движимом звездами, постоянный оператор Коэнов Роджер Дикинс выбрал свежую, гляцевую картинку и богатые цвета, сочетающиеся со стильными костюмами, симпатичными декорациями и фешенебельной лос-анджелесской натурой, отражающей состоятельность персонажей. В плане музыки фильм занятно использует мелодии Саймона и Гарфанкела, но, возможно, недостаточно задействует щегольскую партитуру Картера Бёрвелла.

THE LADYKILLERS



ИГРЫ ДЖЕНТЛЬМЕНОВ

Послесловие

Пол А. Вудс

Названия

«Невыносимая жестокость». «Игры джентльменов». «Любовь и сигареты».

Что это было

Голливудская романтическая комедия для широкого зрителя, с мрачным юморком а-ля коэновский вывих, отсылающая к эксцентрическим комедиям 1930—1940-х с мегазвездами.

Очень вольная адаптация одной из самых мрачных илинговских комедий 1950-х, осовремененная и перенесенная на Глубокий Юг.

Если верить «Вэрайети», «гибрид стилизованного мюзикла со Стивом Мартином „Пенни с небес“ (1981) и „Молодоженов“».

Источник вдохновения

Коэны собрались начать подготовку к съемкам «К белому морю», экранизации романа Джеймса Дикки, автора «Избавления». Встать у руля картины с Брэдом Питтом в главной роли летчика, сбитого над Японией во Вторую мировую, братья согласились при условии, что они избавятся от уже существующего сценария и подготовят свой собственный. Вслед за провалившимся в прокате прекрасным «Человеком, которого не было» это могла бы быть самая дерзкая их картина: история рассказывала о стрелке бомбардировщика «В-29» и аляскинском охотнике Малдрюу, пустившемся в одиссею через безлюдный остров Хоккайдо у северного побережья Японии. Почти полное отсутствие диалогов и море наси-



Братьям прет удача: лаконичный Джоэл и жизнерадостный Итан командуют голливудскими хедлайнерами в своем самом коммерческом на сегодня фильме

лия, 55-миллионный бюджет и натурные съемки заставили некоторых инвесторов, в числе которых «XX век Фокс», отказаться в самый последний момент.

Когда «К белому морю» отправился «к эль котино под эль хвостино», как по-Чувацки выразился Джоэл, незамедлительной реакцией братьев было обратиться к более коммерчески безопасному варианту. Сценарий «Невыносимой жестокости», написанный еще в 1994-м, уже достиг студии «Юниверсал». В целом более традиционная вещь о *femme fatale*, соблазняющей адвоката из Беверли-Хиллз с целью превратить его жизнь в ад; впервые это был не оригинальный сценарий Коэнов — черновую версию написали сценаристы Роберт Рэмси и Мэтью Стоун.

Хотя смешанные отзывы критиков подсказывают, что он может больше понравиться широкому зрителю, чем давним коэноманам, братья обошли проблему, занявшись съемками их следующего фильма во время

предварительного показа этого на Венецианском кинофестивале 2003 года. «Игры джентльменов» следуют их теперешнему направлению, поскольку основаны на уже существующем сценарии, а именно на британской комедии 1955 года, поставленной Александром Маккендриком. Но на этом сходство заканчивается. Хотя фабула с компанией недотеп, пытающихся (безуспешно) убить старушку-домовладелицу, остается, сценарий обещает целый ряд по-коэновски веселых персонажей: от собственно домовладелицы миссис Марвы Мансон, благочестивой черной старушки, которая разговаривает со своим покойным мужем и приходит в офис шерифа пожаловаться на «хиппیتی-хоп», и ее очаровательного квартиросъемщика-лингвиста профессора Голдтуэйта Хиггинсона Дорра (в действительности главаря банды) до Чурбана Хадсона, огромного футболиста-неудачника («громила, горилла и просто зверюга»), который призван в банду в качестве убойной мощи.

Спорный проект «Любовь и сигареты» идет еще дальше, будучи и вовсе снятым не по коэновскому сценарию. Написанный верным коэновским актером Джоном Туртурро, этот мюзикл, действие которого происходит в его родном бруклинском районе Бенсонхерст, как говорят, следует меланхолическому стилю «Пенни с небес», американской версии поющей трагедии о временах депрессии английского теледраматурга Денниса Поттера. Похоже, совпадение с Туртурро и его темой ведет либо к необычному успеху, либо в желтый дом.

Кастинг

После двадцати лет карьеры воистину можно сказать, что братья Коэн «выбились» в режиссеры высшей лиги с актерами первой величины. «Невыносимая жестокость», разумеется, представляет в главной роли Клуни. По всей видимости, он стремится повторить то, как оттянулся в «О где же ты, брат?». А его роскошную мучительницу играет Кэтрин Зета-Джонс, все еще в сиянии славы,



Как признает Джоэл: «Мы теперь обычно работаем с более крупными звездами». После Клуни тенденцию продолжает Том Хэнкс в «Играх джентльменов»

снизошедшей на эту британскую эмигрантку в 2001 году за «Трафик» Содерберга. Роли эксцентрических персонажей заняты в освященной годами манере такими заметными фигурами, как Седрик «Конферансье» и Билли Боб Торнтон. «Игры джентльменов» остаются в высшей лиге, задействуя Тома Хэнкса в роли главаря банды, в то время как Марлон Уэйанс выйдет на поле на стилистически-этническую замену британских игроков вроде Герберта Лома и Питера Селлерса. А если с «Любовью и сигаретами» склеится, Коэны покажут нам поющих и пляшущих Джеймса Гандольфини, Сьюзен Сарандон, Кейт Уинслет и Кристофера Уокена.

Фильмы

Теперь, когда первая пара коэновских фильмов, источниками которых служит не их собственный материал, вышла в свет (не считая соавторства Сэма Рэйми в «Подручном Хадсакера» и посмертный вклад Гомера

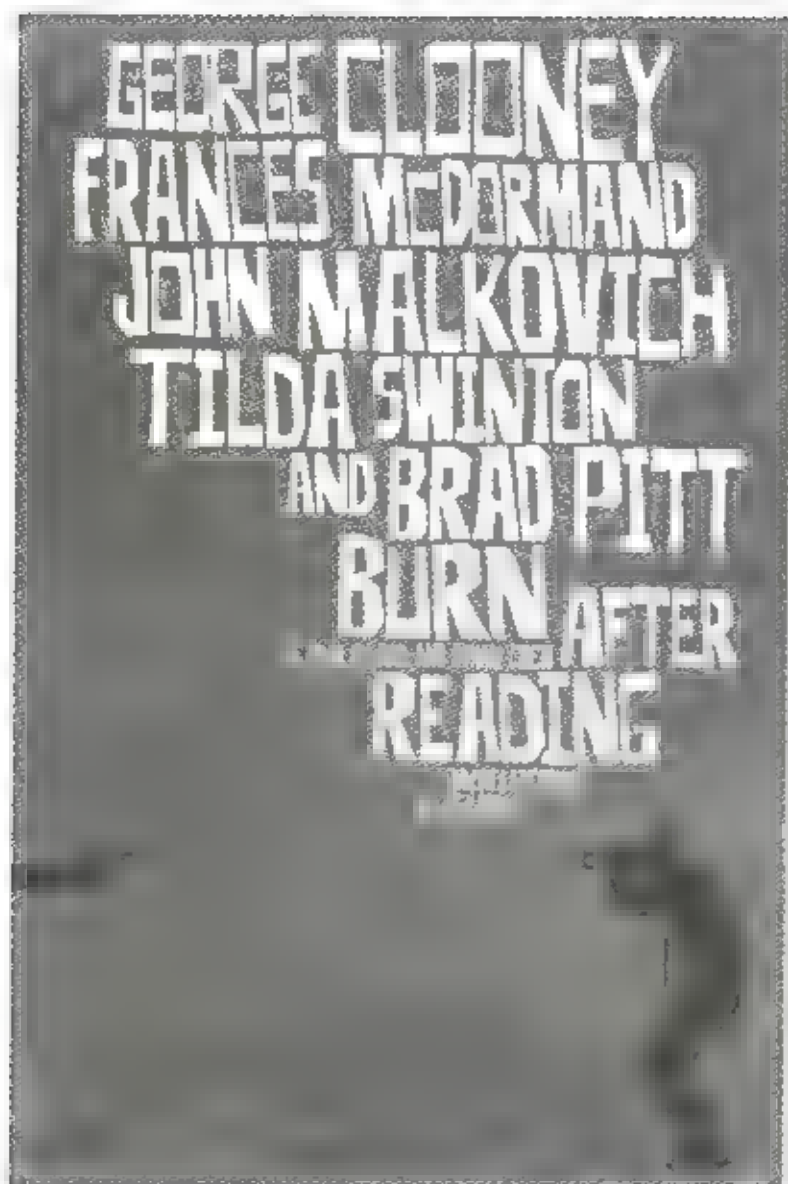
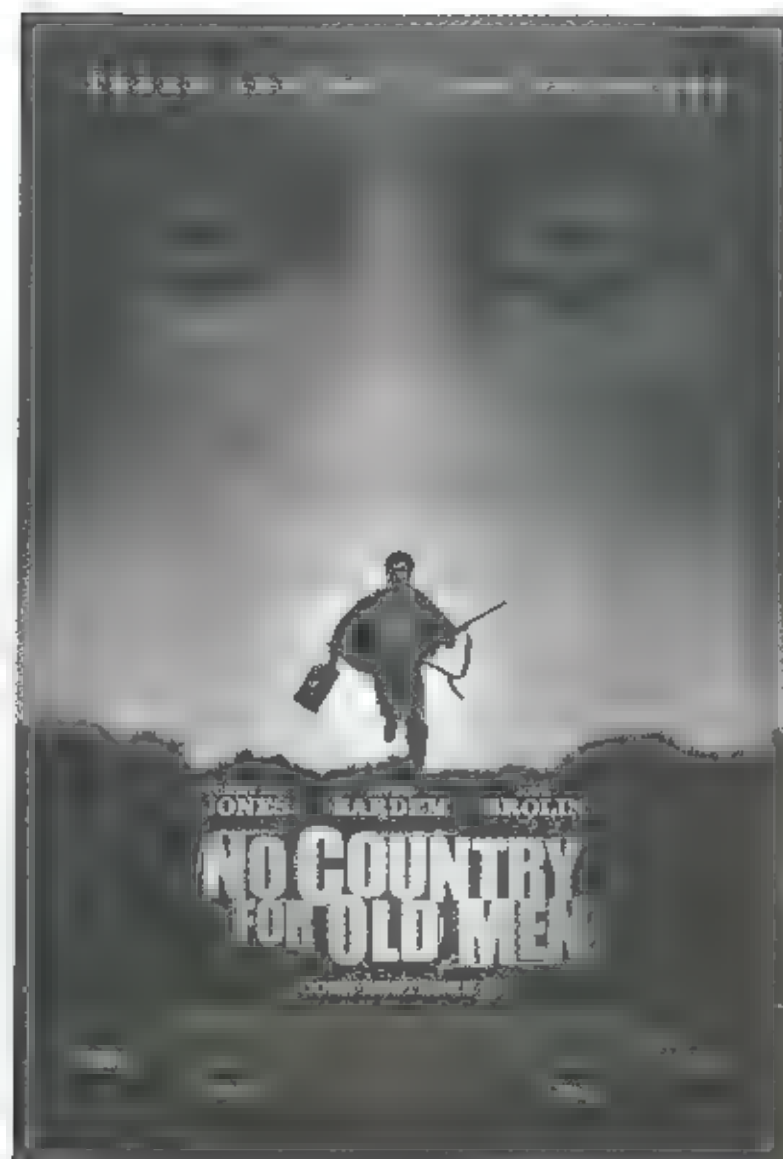
в «Брата»), нам придется подождать, чтобы увидеть, каким будет коэновский фильм первого десятилетия XXI века. Уже немало копий сломано о том, что же такое «Невыносимая жестокость» — фильм братьев Коэн или просто массовый фильм с налетом коэновского оживляжа. Другие адаптированные сценарии ждут своего часа: «Куча либре» для экранизации исторического романа-боевика Элмора Леонарда они, очевидно, написали как «просто приглашенные сценаристы»; «Аферисты: Забавные приключения Дика и Джейн» — римейк ретрокомедии 1977 года с Джейн Фондой и Джорджем Сигалом — был режиссерским проектом их старого друга Барри Зонненфельда, пока их бывший оператор не отказался.

Впрочем, благодаря вовремя происшедшей утечке известно, что «Игры джентльменов» обещают больше своеобразия в манере, проверенной временем: профессиональный специалист по мертвым языкам встает во главе банды из похожего на Дона Адамса взрывника, страдающего от синдрома раздраженной кишки, и вьетнамского генерала, который жарит пончики в штате Миссисипи и планирует ограбить пароход и убить старушку-домовладелицу.

Каковы бы ни были достоинства перечисленных фильмов Коэнов, можно без опаски повторить вслед за Джоэлом:

— Как там Раймонд Чандлер сказал? «Всякое хорошее искусство — развлечение, и любой, кто считает иначе, — напыщенный болван и новичок в искусстве жить».

СТАРИКАМ ЗДЕСЬ НЕ МЕСТО



ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ

Дурака не валяют

Антон Долин

«Ведомости. Пятница», 25 января 2008 г.

Вы известны как виртуозные сценаристы — и только что получили «Золотой глобус» именно в сценарной номинации. Меж тем «Старикам тут не место» поставлен по одноименному роману пулитцеровского лауреата Кормака Маккарти и довольно точно следует тексту. Ощутили ли вы разницу между работой над адаптацией и оригинальным сценарием?

ИТАН: Оказалось, никакой разницы! Мы сами боялись, что ощущение будет иным, — и ошиблись. Отправная точка — образ, одинокий человек на дороге. Дальше мы работали по чужой канве, но нам казалось, будто мы сочиняем все сами.

Вы снимали вестерн или триллер?

ДЖОЭЛ: Вестерн, поскольку действие происходит на Западе. Главный герой все-таки ходит в остроносых сапогах и широкополой шляпе! Но роман, как и фильм, только притворяется вестерном. Это скорее криминальная драма. Интересно, конечно, было бы как-нибудь сделать настоящий вестерн про старый Дикий Запад...

Места, в которых вы снимали фильм, наводят на такие мысли.

ИТАН: Как только мы прочитали роман, сразу решили посмотреть на места в Техасе, где происходит действие. Это очень красивая часть Западного Техаса, ни на что не похожая: многие техасцы сами там никогда

не бывали. А Маккарти жил там много лет, поэтому невозможно было выбрать другие пейзажи.

«Старикам тут не место» — совсем молчаливый фильм, и музыки в нем почти нет — необычно для вас.

ИТАН: Мы с самого начала поняли, что для такого фильма лучший саундтрек — полная тишина. Может, это связано именно с пейзажем — безлюдным, абстрактным, тихим. Это почти пустыня, а не какой-нибудь лес во время дождя. Чем меньше музыки, тем больше зритель вслушивается в звуковые эффекты; саспенс растет.

ДЖОЭЛ: Да, определенно наш фильм — не «Лоуренс Аравийский». (Смеются.)

Никакого политического подтекста в картине нет?

ДЖОЭЛ: Мы сразу сказали, что не хотим никаких политических аллюзий.

ИТАН: Да и в книге их не было. Недаром действие происходит в 1980 году.

ДЖОЭЛ: Насилия в современной Америке не больше, чем в Америке тридцать лет назад. Хотя в другом государстве такая история не могла бы произойти.

А насилия на экране у вас не чересчур много, кстати? Кровь буквально рекой хлещет.

ДЖОЭЛ: Мы не устанавливаем лимита на кровь и насилие. Все зависит от художественных задач и контекста. В конечном счете мы инстинктивно принимаем решение: хватит нам крови или добавить еще.

То есть это вопрос дизайна, а не этики?

ДЖОЭЛ: Не этики, это уж точно. Однако мы знаем, какую власть над людьми можно получить при по-

мощи картин насилия, и стараемся не злоупотреблять этой властью.

В вашей картине нет ни героев, ни злодеев, все равны — недаром Хавьеру Бардему, чей персонаж находится в центре действия, дали «Золотой глобус» как «актеру второго плана».

ИТАН: Это нас и привлекло в романе больше всего: все начинается с классического конфликта — плохой преследует хорошего, тот убегает, погоня...

ДЖОЭЛ: ...а потом погоня неожиданно заканчивается, и зритель остается в растерянности. Это хорошо!

ИТАН: Тебе кажется, будто смотришь триллер или вестерн, и вдруг к финалу понимаешь, что ошибался. Что же ты смотрел? Если соль не в том, кто злодей и кто победитель, то в чем? Когда главный герой умирает, а до конца фильма остается еще полчаса, публика начинает задавать себе вопросы — и не находит ответов.

ДЖОЭЛ: Маккарти потрясающий писатель — он в корне изменил представления о жанре триллера в литературе. Мы последовали за ним.

Это благодаря Маккарти в этом вашем фильме меньше диалогов, чем обычно, и юмора меньше?

ДЖОЭЛ: Но там есть диалоги!

ИТАН: И юмор.

Причем весьма черный — в эпизодах, связанных с безумным киллером Антоном Чигуром, которого сыграл Бардем.

ДЖОЭЛ: Когда читаешь книгу, не понимаешь, что это за персонаж: автор не дает ему характеристик.

ИТАН: Он был загадкой для всех нас — включая Хавьера.

Не боялись, что персонаж станет ходячим клише, таким Терминатором?

ИТАН: Не боялись, ибо доверяли Бардему во всем с самого начала. Артист такого класса не может стать клише.

ДЖОЭЛ: Особенно с такой обалденной прической. (Смеются.)

Так его персонаж погиб или спасся?

ДЖОЭЛ: Уверен, с ним все будет хорошо. Не волнуйтесь. Мы еще сиквел снимем и еще больше денег заработаем.

Выбор Томми Ли Джонса на роль пожилого шерифа не столь удивителен.

ДЖОЭЛ: Мы познакомились с Томми лет десять назад, когда он собирался дебютировать как режиссер на ТВ. Мы знаем его не как звезду, а как уроженца Техаса — и, кстати, приятеля Кормака Маккарти, его поклонника. Вполне естественный выбор. Кто еще мог бы сыграть шерифа?

Вы, когда снимали этот фильм, старались подражать классикам вестерна — Сэму Пекинпа, например? Или у вас были иные ориентиры?

ИТАН: Вообще-то наш любимый вестерн — «Однажды на Диком Западе» Серджо Леоне. Но мы знали, что вступаем на территорию Пекинпа. Он, впрочем, тоже не был на ней первым.

ДЖОЭЛ: Мы больше думали об Акире Куросаве и Робере Брессоне. Никто не снимал молчаливые фильмы лучше, чем они.

«Старикам тут не место» — фильм о закате Дикого Запада, но и западной цивилизации как таковой?

ДЖОЭЛ: Фильм именно об этом — об упадке, исчезновении, угасании. Об этом — первый монолог, который Томми Ли Джонс произносит за кадром. Век кончается, все меняется. И не к лучшему.

Вы сами тоже так думаете?

ДЖОЭЛ: Я задаюсь вопросом — так ли это? - но ответа не знаю.

ИТАН: Когда снимаешь фильмы достаточно давно, все время ловишь себя на мысли: все дерьмо, в старые добрые времена лучше получалось. Значит, старость приближается.

ДЖОЭЛ: Помню, впервые я приехал в Нью-Йорк лет тридцать назад, и все мне говорили: «Парень, этот город изменился, и не к лучшему». Я думал: «Что за бред, отличный город!» Эх, молодо-зелено... Теперь я их понимаю.

А Канны, где вы трижды получали приз за режиссуру, а один раз — «Золотую пальмовую ветвь», тоже изменились к худшему?

ДЖОЭЛ: Канны, Канны... Столько разных воспоминаний! Столько призов!

ИТАН: ...но в старые добрые времена и Канны были лучше. (Смеются.)

Вы мечтаете о второй «Золотой пальмовой ветви»?

ДЖОЭЛ: Ну, знаете, она ничего бы не изменила...

ИТАН: Так что — мечтаем. Хотя она ничего бы не изменила.

На прокат в Штатах ваша европейская слава влияет?

ИТАН: Не особо. В основном наоборот: мы снимаем фильм для американских зрителей, но для них наше кино слишком странное. Вот и приходится в Каннны ехать.

По заказу Каннского фестиваля вы сняли короткометражку для проекта «У каждого свое кино»...

ДЖОЭЛ: Мы ее сделали моментально, во время монтажа «Стариков», — времени совсем уже не оставалось. Потому ее герой сыгран актером из «Стариков» Джошем Бролином, в том же костюме.

ИТАН: Но это совсем другой персонаж, с другим характером.

Ваша новелла самая оптимистичная. Там никто не умирает и не плачет, а туповатый ковбой с удовольствием смотрит турецкий фильм с субтитрами.

ДЖОЭЛ: Я сам был удивлен, как пессимистично все коллеги настроены. В их фильмах люди слепнут, воруют, рыдают. У всех — одно и то же. Но не у нас!

ИТАН: У нас все забавнее: ковбой идет в кино.

ДЖОЭЛ: А еще все почему-то снимают в таких фильмах самих себя. Что им, актеров не хватает?

Вам никогда не хотелось сыграть в своих фильмах — хоть появиться на пару секунд, как это делал Альфред Хичкок?

ДЖОЭЛ: Никогда. Хотя я не против тех, кто пользуется хичкоковским рецептом.

Сами в кино ходите иногда?

ИТАН: Реже, чем в старые добрые времена. Сами понимаете: дети растут, дел все больше...

ДЖОЭЛ: К счастью, существуют DVD.

Вы никогда не хотели снять фильм за пределами Америки?

ИТАН: Мы попытались однажды, но не смогли собрать денег на фильм «К белому морю», съемки которого должны были проходить в Японии. В главной роли предполагался Брэд Питт. Зато теперь он сыграл в нашем новом американском проекте — комедии «После прочтения сжечь». Герои — спецагент и тренер из спортзала. Кроме Питта там заняты Джордж Клуни и Фрэнсис Макдорманд. Действие происходит в Вашингтоне в наши дни.

Это-то наверняка политический фильм!

ДЖОЭЛ: Нет, но отрицать бессмысленно...

ИТАН: Персонажи там слишком малозначительны и жалки, чтобы сравнивать их с реальными лицами.

С годами вам не стало сложнее работать вместе? Не деретесь, не ссоритесь?

ИТАН: Ну, начать с того, что мы и сценарий пишем вместе, так что весь процесс контролируем вместе с самого начала. Во мнениях особо не расходимся. Ссоримся друг с другом не чаще, чем с другими людьми, с которыми приходится работать.

Причины, по которым вы снимаете кино, те же, что и в 1980-х?

ДЖОЭЛ: Те же. Но мы до сих пор не знаем, что это за причины!

Не хотели бы сегодня, с позиций более опытных мастеров, сделать римейк или сиквел какой-нибудь из старых своих картин?

ДЖОЭЛ: Ни за что. Одна мысль об этом повергает меня в депрессию.

Последний традиционный вопрос: чем бы вы занимались в жизни, если бы не снимали фильмы?

ДЖОЭЛ: Трудно себе представить.

ИТАН: Так трудно, что мы решили не валять дурака и снимать фильмы. (Смеются.).

Абсурд продуктивен

Антон Долин

«Эксперт», 8 сентября 2008 г.

Даже странно — неужели вы действительно впервые в жизни сделали кино о спецантах?

ДЖОЭЛ: Однажды мы экранизировали один роман о холодной войне. Нам было лет по тринадцать. Так никто того фильма и не увидел. И вряд ли увидит: прав на экранизацию мы тогда купить не могли.

После молчаливого мрачного «Старикам тут не место» вы сняли разговорную комедию — а сценарии писали синхронно. Похоже, в эти два фильма вы вложили все, что умеете?

ДЖОЭЛ: Да, они — квинтэссенция нашего стиля, если таковой вообще существует.

ИТАН: Самое интересное, что в романе «Старикам тут не место» был сплошной треп, но в фильм мы его решили не вставлять. Зато тут уж разговорились вволю.

Диалоги вы пишете уже после того, как знаете сюжет будущего фильма?

ИТАН: Нет, диалоги — интегральная часть сценария, заложенная в него с самого начала, а не какие-то виньетки. Каждая история требует диалогов определенного типа, каждый персонаж — тоже. В этом фильме герои пытаются понять, кто они такие, а без слов это понимание прийти не может.

Откуда к вам пришло знание этих персонажей? Вы что, общались с агентами ЦРУ?

ИТАН: Что вы, конечно нет! Откуда нам их взять?

ДЖОЭЛ: Тут не в агентах дело, а в актерах. «После прочтения сжечь» родился из нашего желания поработать с некоторыми актерами, написать что-то специально для них. Что будет, если Брэд Питт предстанет на экране в качестве тренера, а Джон Малкович — как уволенный аналитик ЦРУ, и что может свести их вместе? Как сделать, чтобы на их пути встретились Фрэнсис Макдорманд и Джордж Клуни? Из этого и родилась интрига. Впервые в нашей карьере, кстати, сюжет обязан своим появлением на свет актерам.

Как Брэд Питт, был удовлетворен опытом работы с вами? Вы же уже пытались пару раз сделать фильм вместе, и ничего не получалось?

ИТАН: Если верить ему, он был доволен. Да и нам понравилось. То, что раньше мы не могли поработать вместе, было связано с обстоятельствами чисто техническими. Фильм «К белому морю» с Брэдом в главной роли не мог появиться на свет, поскольку история выживания, в финале которой главный герой погибает, не убедила продюсеров — и мы элементарно не смогли собрать денег на этот проект!

ДЖОЭЛ: Хорошие актеры всегда приятно удивляют режиссера, в первый ли раз ты работаешь с ними или в сотый. Но это только в профессиональном отношении. А так мы сразу нашли общий язык с Брэдом, с ним было легко. Джордж — ну, с ним тоже просто, он всегда радостный и веселый. И Брэд смеялся не переставая. Джон Малкович... и он веселился как умел. Постоянно шутили друг над другом, дразнили друг друга. Это все-таки огромное удовольствие — играть идиотов.

ИТАН: Не знаю, право, кто получает большее удовольствие — Клуни, играющий идиота, или публика, когда смотрит на Клуни-идиота.

Откройте наконец секрет — что же вас так привлекает в идиотах?

ИТАН: Идиоты дают наилучший драматургический эффект из всех возможных! Они все время делают что-то не то, попадают впросак, все идет наперекосяк — а нам только того и надо. Не знаю. Люди пишут отличные истории об умных, уравновешенных героях... наверняка хоть кто-то пишет о них... Но не мы. Мы просто считаем, что идиоты тоже заслуживают любви. И нередко видим в них самих себя.

Ваши фильмы, как правило, полны абсурдных совпадений — и не сразу поймешь, верите ли вы в то, что у нашего существования есть хоть какой-то смысл.

ИТАН: Надеюсь, вы не хотите спросить нас, в чем смысл бытия? Вообще-то в колледже я изучал философию, и у нас был спецкурс, который так и назывался: «Смысл жизни». Так вот — я его пропускал. Абсурд продуктивен для драматургии, он помогает писать необычные истории. Вот и все.

Дань абсурду сцены в русском посольстве. Скажите, откуда в вашем фильме появилась русская тема? И почему вы не снимали в реальном посольстве РФ?

ИТАН: Нам его показали, но снимать там запретили. Вот и пришлось найти то пугающее гигантское бетонное здание, которое вы видите в картине. Такую архитектуру мы и искали.

ДЖОЭЛ: Наш фильм о том, как люди переоценивают значимость информации, которую считают «совершенно секретной». Где еще опровергнуть такие иллю-

зии, как не в русском посольстве? Наши герои почему-то верят, что холодная война продолжается до сих пор... И знаете что? События последнего месяца показывают, что не так уж они далеки от истины. Хотя снимали-то мы год назад.

В русском посольстве в «После прочтения сжечь» на стене висит портрет Владимира Путина, но ведь действие вашего фильма происходит в 2008 году, а у нас уже новый президент!

ДЖОЭЛ: Черт, точно. А вы правда думаете, что это имеет какое-то значение? (Смеются.)

Простите за личный вопрос: вы еще не устали за все эти годы друг от друга?

ДЖОЭЛ: Мы действительно снимаем вместе вот уже четверть века. Да и многие наши соратники с годами не меняются. Мы сделали десять фильмов с оператором Роджером Дикинсом, четырнадцать с композитором Картером Бёрвеллом...

ИТАН: Скучища!

ДЖОЭЛ: Точно. Но так уж мы работаем. Другие режиссеры меняют съемочную группу на каждом следующем фильме, мы предпочитаем держаться одних и тех же людей.

ДЖОЭЛ: И как обойтись без того же Картера, скажите мне? Кто еще, как не он, мог написать такую великолепную-глупую помпезную музыку, так потрясающе не подходящую к шпионскому фильму? Музыка звучит так, будто у нее очень серьезный метафорический подтекст, но на самом деле не значит ровным счетом ничего! Благодаря таким людям, как Картер, мы избегаем жанровых штампов. Может, «После прочтения сжечь» и не шпионский фильм, и не комедия вовсе? А, например, кино о сексе?

ИТАН: Мы никогда не задумываемся над жанром, это уже критики потом находят определения. Разве что в «Перекрестке Миллера» мы сразу решили написать сценарий «по мотивам ненаписанного романа Дэшила Хэммета».

Не хотите попробовать снимать отдельно друг от друга? В конце концов, ведь Джоэл написал сценарий для «Эвана Всемогущего», Итан — для «Солдат неудачи»...

ИТАН: Я сниму «Солдат неудачи — 2»!

ДЖОЭЛ: Вообще-то мы собираемся в следующем году снимать поодиночке. Но пока не объявили об этом официально.

Было ли для вас важно получить «Оскар» за лучший фильм, режиссуру и сценарий? Изменили ли эти награды хоть что-то?

ДЖОЭЛ: Мы были очень удивлены. Я еще не понял, было ли это для нас важно. И вряд ли хоть что-то изменится теперь, после «Оскара».

ИТАН: Услышать свое имя со сцены после слов «И „Оскар“ получает...» — странное ощущение, что-то было в этом неестественное. А, ну ладно, подумали мы. О'кей, давайте его сюда.

ДЖОЭЛ: Вообще-то Итан тогда лекарства пил, он заснул и не слышал, как нас объявляли.

Как вам самим кажется, ваш кризис среднего возраста уже позади?

ДЖОЭЛ: Не скажу. Мы сделали фильм, а ваша работа — найти ответ на этот вопрос.

Фильмография

ПРОСТО КРОВЬ / BLOOD SIMPLE

1984

River Road Productions

97 мин.

Рэй Джон Гетц

Эбби Фрэнсис Макдорманд

Марти Дэн Хедайя

Виссер (частный детектив) М. Эммет Уолш

Морис Сэм-Арт Уильямс

Дебра Дебора Ньюмен

Домовладелица Ракель Гавиа

Человек из Лаббока Вэн Брукс

Мистер Гарсиа Сеньор Марко

Старый бедняк Уильям Кремер

Проповедник из стрип-бара Лорен Бивенс

Сенатор из стрип-бара Боб Макадамс

Стриптизерша Шаннон Седвик

Девушка на возвышении Нэнси Фингер

Радиопроповедник преподобный Уильям Престон
Робертсон

Кастинг: Джули Хьюз и Барри Мосс

Музыка: Картер Бёрвелл

Художник-постановщик: Джейн Маски

Монтаж: Родерик Джейнс, Дон Вигманн

Оператор-постановщик: Барри Зонненфельд

Помощник продюсера: Марк Сильверман

Исполнительный продюсер: Дэниэл Ф. Бакейнер

Продюсер: Итан Коэн

Сценарий: Джоэл Коэн, Итан Коэн

Режиссер: Джоэл Коэн

ВОЛНА ПРЕСТУПНОСТИ / CRIMEWAVE

1985

Renaissance Pictures

86 мин.

Хелен Тренд Луиза Лассер

Фарон Краш Пол Л. Смит

Артур Коддиш Брайон Джеймс

Нэнси Шери Дж. Уилсон

Эрнест Тренд Эдвард Р. Прессман

Ренальдо «Каблук» Брюс Кэмпбелл

Вик Аякс Рид Бирни

Музыка: Арлон Обер

Монтаж: Майкл Келли и Кэти Уивер

Оператор-постановщик: Роберт Праймз

Исполнительные продюсеры: Эдвард Р. Прессман, Ирвин
Шапиро

Продюсеры: Роберт Тэйперт, Брюс Кэмпбелл

Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн, Сэм Рэйми

Режиссер: Сэм Рэйми

ВОСПИТЫВАЯ АРИЗОНУ / RAISING ARIZONA

1987

Circle Films Inc.

94 мин.

Х. И. Макдонноу Николас Кейдж

Эд Холли Хантер

Натан Аризона-старший Трей Уилсон

Гейл Джон Гудман

Эвелл Уильям Форсайт

Глен Сэм Макмюррей

Дот Фрэнсис Макдорманд

Леонард Смолз Рэнделл «Текс» Кобб

Натан-младший Т. Дж. Кун

Флоренс Аризона Линн Дамин Китей

Тюремный консультант Питер Бенедек

Милый старичок из бакалеи Чарльз «Лью» Смит

Агент ФБР помоложе Уоррен Кейт

Агент ФБР постарше Генри Кендрик

Занудный сокамерник Сидни Доусон

Председатель комиссии по досрочному освобождению

Ричард Блейк

Члены комиссии по досрочному освобождению Трой

Нэборс, Мэри Зайбель

Болтун из цеха М. Эммет Уолш

А также голос Уильяма Престона Робертсона

Кастинг: Донна Айзексон, Джон Лайонс

Музыка: Картер Бёрвелл

Художник-постановщик: Джейн Маски

Монтаж: Майкл Р. Миллер

Оператор-постановщик: Барри Зонненфельд

Помощник продюсера: Дебора Райниш

Исполнительный продюсер: Джеймс Джекс

Продюсеры: Итан Коэн, Марк Сильверман

Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн

Режиссер: Джоэл Коэн

ПЕРЕКРЕСТОК МИЛЛЕРА / MILLER'S CROSSING

1990

Circle Films Inc.

115 мин.

Том Риган Габриэль Бирн

Верна Марсия Гей Харден

Берни Бернбаум Джон Туртурро

Джонни Каспар Джон Полито

Эдди Дейн Дж. Э. Фримен

Лео Альберт Финни

Фрэнки Майк Старр

Тик-Так Эл Манчини

Мэр Дейл Ливендер Ричард Вудс

Норка Стив Бушеми

Кларенс «Молот» Джонсон Чарльз «Лью» Смит

Тед Олек Крупа

Адольф Майкл Джетер

Терри Ленни Флаэрти

Миссис Каспар Жанетт Контомитрас

Джонни Каспар-младший Луис Чарльз Мунику III

Домовладелица Хильда Маклин

Убийцы в доме Лео Монте Старр, Дон Пикар

Раг Дэниэлс Сальваторе Торнабене

Убийцы у Верны Чарльз Гернинг, Дейв Дринккс

Человек с самодельной бомбой Джек Дэвид Харрис

Хихикающий убийца Сэм Рэйми

Боксеры Джоуи Анкона, Билл Рейе

А также голос Уильяма Престона Робертсона

Кастинг: Донна Айзексон, Джон Лайонс

Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл

Художник-постановщик: Деннис Гасснер

Монтаж: Майкл Миллер

Оператор-постановщик: Барри Зонненфельд

Помощник продюсера: Грэм Плейс

Исполнительный продюсер: Бен Баренхольц

Продюсеры: Итан Коэн, Марк Сильверман

Сценарий: Джоэл Коэн, Итан Коэн

Режиссер: Джоэл Коэн

БАРТОН ФИНК / BARTON FINK

1991

Circle Films Inc.

116 мин.

Бартон Финк Джон Туртурро

Чарли Мидоуз Джон Гудман

Одри Тейлор Джуди Дэвис

Джек Липник Майкл Лернер

У. П. Мейхью Джон Махони

Бен Гизлер Тони Шалуб

Лу Бриз Джон Полито

Чет Стив Бушеми

Гарланд Стенфорд Дэвид Уоррилоу

Детектив Мистрионотти Ричард Портноу

Детектив Дойч Кристофер Марни

А также голос Уильяма Престона Робертсона

Кастинг: Донна Айзексон, Джон Лайонс

Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл

Художник-постановщик: Деннис Гасснер

Монтаж: Родерик Джейнс, Майкл Баренбаум

Оператор-постановщик: Роджер Дикинс

Исполнительный продюсер: Бен Баренхольц, Тед Педас,

Джим Педас, Билл Деркин

Продюсеры: Итан Коэн, Грэм Плейс

Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн

Режиссер: Итан Коэн

**ПОДРУЧНЫЙ ХАДСАКЕРА /
THE HUDSUCKER PROXY**

1994

Silver Pictures / Working Title Films

111 мин.

Норвилл Барнс Тим Роббинс
Эми Арчер Дженнифер Джейсон Ли
Сидни Дж. Массбергер Пол Ньюмен
Уэйринг Хадсакер Чарльз Дёрнинг
Вождь Джон Махони
Базз Джим Тру
Мозес Уильям Коббс
Смитти Брюс Кэмпбелл
Лу Джо Грифази
Бенни Джон Зайц
Бармен-битник Стив Бушеми
Вик Тенетта Питер Галлахер

Кастинг: Донна Айзексон, Джон Лайонс
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Деннис Гасснер
Монтаж: Том Ноубл
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Исполнительные продюсеры: Эрик Феллнер, Тим Бивен
Продюсеры: Итан Коэн, Грэм Плейс
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн, Сэм Рэйми
Режиссер: Джоэл Коэн

ФАРГО / FARGO

1996

Working Title Films

97 мин.

Марж Гундерсон Фрэнсис Макдорманд
Карл Шоултер Стив Бушеми
Джерри Лундегаард Уильям Х. Мейси
Гаер Гримсруд Питер Стормаре
Уэйд Густафсон Харв Преснелл
Норм Гундерсон Джон Кэррол Линч
Джин Лундегаард Кристин Рудруд
Майк Янаганита Стив Парк
Скотти Лундегаард Тони Денман
Рейли Диффенбах Уоррен Кейт

Национальный гвардеец Джеймс Голк
Хосе Фелисиано собственной персоной

Кастинг: Джон Лайонс
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Рик Хайнрихс
Монтаж: Родерик Джейнс, Триша Кук
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Линейный продюсер: Джон Кэмерон
Исполнительные продюсеры: Тим Бивен, Эрик Феллнер
Продюсер: Итан Коэн
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн
Режиссер: Джоэл Коэн

БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ / THE BIG LEBOWSKI

1998

Working Title Films

127 мин.

Чувак Джефф Бриджес
Уолтер Собчак Джон Гудман
Мод Лебовски Джулианна Мур
Донни Стив Бушеми
Большой Лебовски Дэвид Хаддлстоун
Брандт Филип Сеймур Хоффман
Громилы Трихорна Филип Мун, Марк Пеллегрино
Нигилисты Питер Стормаре, Фли, Торстен Фогес
Смоки Джимми Дейл Гилмор
Домовладелец Чувака Джек Келер
Хесус Кинтана Джон Туртурро
Партнер Кинтаны Джеймс Дж. Хузые
Нокс Харрингтон Дэвид Тьюлис
Чужеземец Сэм Эллиот
Джекки Трихорн Бен Газзара
Шеф полиции Малибу Леон Рассом
Частный сыщик Джон Полито
Нигилистка Эйми Манн
Саддам Джерри Халева

Кастинг: Джон Лайонс
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Рик Хайнрихс
Монтаж: Родерик Джейнс, Триша Кук
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс

Линейный продюсер: Джон Кэмерон
Исполнительные продюсеры: Тим Бивен, Эрик Феллнер
Продюсеры: Итан Коэн, Джон Кэмерон
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн
Режиссер: Джоэл Коэн

О ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ? /
O BROTHER, WHERE ART THOU
2000
Working Title Films / Buena Vista Pictures
106 мин.

Улисс Эверетт Макгилл Джордж Клуни
Делмар О'Доннелл Тим Блейк Нельсон
Пит Джон Туртурро
Большой Дэн Тиг Джон Гудман
Джордж «Куколка» Нельсон Майкл Бадалукко
Губернатор Миссисипи Чарльз Дёрнинг
Гитарист Джерри Дуглас
Гомер Строукс Уэйн Дювалл
Пенни Макгилл Уорви Холли Хантер
Сирены Миа Тейт, Кристи Тейлор, Мюзетта Вандер

Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл, Крис Томас Кинг
Режиссер второго плана: Джонатан Макгэрри
Художник-постановщик: Деннис Гасснер
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Помощник продюсера: Роберт Граф
Исполнительные продюсеры: Тим Бивен, Эрик Феллнер
Продюсер: Итан Коэн
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн и автор оригинальной
идеи (поэмы «Одиссея») Гомер
Режиссер: Джоэл Коэн

ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО /
THE MAN WHO WASN'T THERE
2001
Good Machine / The KL Line / Working Title Films / USA
Films
110 мин.

Эдвард «Эд» Крейн Билли Боб Торнтон
Дорис Крейн Фрэнсис Макдорманд

Фрэнк Майкл Бадалукко
Дэвид «Большой Дейв» Брюстер Джеймс Гандольфини
Эни Нердлингер Кэтрин Боровиц
Крейтон Толливер Джон Полито
Рейчел «Птичка» Эбандас Скарлетт Йохансон
Уолтер Эбандас Ричард Дженкинс
Фредди Риденшнайдер Тони Шалуб
Перски Кристофер Криза
Кребс Брайан Хейли
Бернс Джек Макги
Новичок Грегг Бинкли
Дидриксон Аланд Фадж
Медиум Лилиан Шовин
Жак Карканогес Адам Алекси-Молл

Кастинг: Эллен Чиновет
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Неоригинальная музыка: Вольфганг Амадей Моцарт,
Людвиг ван Бетховен
Художник-постановщик: Деннис Гасснер
Монтаж: Родерик Джейнс, Триша Кук
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Помощник продюсера: Роберт Граф
Исполнительные продюсеры: Тим Бивен, Эрик Феллнер
Продюсеры: Итан Коэн, Джон Кэмерон
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн
Режиссер: Джоэл Коэн

НЕВЫНОСИМАЯ ЖЕСТОКОСТЬ /
INTOLERABLE CRUELTY
2003
Alphaville Films / Imagine Entertainment / The KL Line /
Universal Pictures
100 мин.

Майлз Мэсси Джордж Клуни
Мэрилин Рексрот Кэтрин Зета-Джонс
Донован Доннелли Джеффери Раш
Гас Петч Седрик «Конферансье» Кайлз
Рекс Рексрот Эдвард Херрманн
Фредди Бендер Ричард Дженкинс
Говард Дойл Билли Боб Торнтон
Ригли Пол Адельштайн
Сара Соркин Джулия Даффи

Кастинг: Эллен Чиновет, Рейчел Теннер
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Лесли Макдональд
Монтаж: Родерик Джейнс
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Помощник продюсера: Роберт Граф
Исполнительные продюсеры: Шон Дэниел, Джеймс Джекс
Продюсеры: Итан Коэн, Джон Кэмерон, Грант Хеслов
История: Роберт Рэмси, Мэтью Стоун, Джон Романо
Сценарий: Роберт Рэмси, Мэтью Стоун, Итан Коэн, Джоэл Коэн
Режиссер: Джоэл Коэн

ИГРЫ ДЖЕНТЛЬМЕНОВ / THE LADYKILLERS 2004

Touchstone Pictures / Mike Zoss Productions / The Jacobson Company / Pancake Productions Inc. / Buena Vista Pictures
104 мин.

Профессор Голдтуэйт Хиггинсон Дорр Том Хэнкс
Гавейн Максэм Марлон Уэйанс
Миссис Марва Мансон Ирма П. Холл
Чурбан Хадсон Райан Херст
Шериф Джордж Уоллес

Кастинг: Эллен Чиновет
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Деннис Гасснер
Монтаж: Родерик Джейнс
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Помощники продюсера: Дэвид Дилиберто, Роберт Граф
Продюсеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн, Джон Кэмерон, Том Джейкобсон, Барри Джозефсон, Барри Зонненфельд
Сценарий: Итан Коэн, Джоэл Коэн, на основе оригинального сценария Уильяма Роуза
Режиссер: Джоэл Коэн

СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО / NO COUNTRY FOR OLD MEN 2007

Miramax Films / Paramount Vantage / Scott Rudin Productions / Mike Zoss Productions
122 мин.

Шериф Эд Том Белл Томми Ли Джонс
Антон Чигур Хавьер Бардем
Ллуэллин Мосс Джош Бролин
Карсон Уэллс Вуди Харрельсон
Карла Джин Мосс Келли Макдональд
Помощник шерифа Уэнделл Гаррет Диллахант
Человек, нанимающий Уэллса Стивен Рут
Мать Карлы Джин Бет Грант

Кастинг: Эллен Чиновет
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Джесс Гончор
Монтаж: Родерик Джейнс
Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
Помощник продюсера: Дэвид Дилиберто
Исполнительные продюсеры: Роберт Граф, Марк Ройбал
Продюсеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн, Скотт Рудин
Сценарий: Джоэл Коэн, Итан Коэн, по роману Кормака Маккарти
Режиссеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн

ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ¹ / BURN AFTER READING 2008

Mike Zoss Productions / Relativity Media / Studio Canal / Working Title Films
96 мин.

Гарри Пфarrer Джордж Клуни
Линда Лишке Фрэнсис Макдорманд
Чад Фельдхаймер Брэд Питт
Осборн Кокс Джон Малкович
Кейти Кокс Тильда Суинтон
Тед Треффон Ричард Дженкинс
Офицер ЦРУ Дэвид Раше
Старший офицер ЦРУ Дж. К. Симмонс
Крапоткин Олек Крупа

Кастинг: Эллен Чиновет
Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
Художник-постановщик: Джесс Гончор
Монтаж: Родерик Джейнс

¹ Вар.: Сжечь после прочтения.

Оператор-постановщик: Эммануэль Любецки
 Помощник продюсера: Дэвид Дилиберто
 Исполнительный продюсер: Роберт Граф
 Продюсеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн, Тим Бивен, Эрик Феллнер
 Сценарий: Джоэл Коэн, Итан Коэн
 Режиссеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн

СЕРЬЕЗНЫЙ МУЖЧИНА / A SERIOUS MAN 2009 Working Title Films

Дон Мильграм Адам Аркин
 Дядя Артур Ричард Кайнд
 Рабби Нахтер Джордж Вайнер
 Рав Грошкова Фивуш Финкель
 Мими Нуделл Кэтрин Боровитц
 Миссис Самски Эми Лэндекер
 Ларри Гопник Майкл Штульберг
 Джудит Гопник Сари Ленник
 Гэр Брандт Питер Брейтмайер
 Сай Эйблман Фред Меламед

Кастинг: Эллен Чиновет, Рейчел Тернер
 Оригинальная музыка: Картер Бёрвелл
 Художник-постановщик: Джесс Гончор
 Монтаж: Родерик Джейнс
 Оператор-постановщик: Роджер Дикинс
 Исполнительные продюсеры: Тим Бивен, Эрик Феллнер, Роберт Граф
 Продюсеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн
 Сценарий: Джоэл Коэн, Итан Коэн
 Режиссеры: Итан Коэн, Джоэл Коэн

Указатель

Cox Family, *О где же ты, брат?* 316, 317
 Creedence Clearwater Revival, *Большой Лебовски* 300
 Fairfield Four, *О где же ты, брат?* 317
 Four Tops 42
 «Digital Domain», *Фарго* 254
 Jefferson Airplane 331
 Metallica 325
 «MGM» 180, 181, 183, 185
 «Oye Como Va», *Большой Лебовски* 300
 The Whites, *О где же ты, брат?* 316, 317
 Адельштайн Пол, *Невыносимая жестокость* 353—354, 358, 387
 Айзексон Донна 382—384
 Аллен Вуди 142, 345
 Андерсон Джей Тодд, *Голый король* 314, 339
 Андерсон Шервуд 199
 Аристотель 58, 93, 191
 Арнольд Эдвард 207
 Артур Джин 214
Аэроплан 69, 253
 Бадалукко Майкл
 О где же ты, брат? 23—24, 386
 Человек, которого не было 28, 387
 Бак Пол 35, 113, 157, 179, 186, 277, 301
 Бакейнер Дэниэл, *Просто кровь* 65, 380
 Бардем Хавьер, *Старикам тут не место* 369, 370, 389
 Баренбаум Майкл
 Бартон Финк 383
 Воспитывая Аризону 91
 Баренхольц Бен 96, 97, 157
 Бартон Финк 157, 383
 Перекресток Миллера 157, 383
 Безумный Макс II 8
 Бейтс Кэти, *Фарго* 288
 Беккет Сэмюэл 25, 125, 139
 Бергман Ингмар, *Большой Лебовски* 296
 Беркли Басби, *Большой Лебовски* 297, 304, 313
 Беркус Джим
 Подручный Хадсакера 211, 212
 «Юнайтед талант» 211
 Бернетт Дик, «Man of Constant Sorrow» 24

Бернетт Ти-Боун, *О где же ты, брат?* 310, 316—318, 320

Бертолуччи Бернардо 44

Конформист 60

Бетховен Людвиг ван 29, 387

Бёрвелл Картер 378

Бартон Финк 162, 274, 383

Большой Лебовски 385

Воспитываая Аризону 118, 274, 382

Игры джентльменов 388

Невыносимая жестокость 359, 388

О где же ты, брат? 386

Перекресток Миллера 118, 157, 273, 274, 383

Подручный Хадсакера 205—206, 274, 384

После прочтения сжечь 389

Просто кровь 118, 274, 380

Серьезный мужчина 390

Старикам тут не место 389

Фарго 260, 273, 385

Человек, которого не было 29, 387

Билсон Энн 39—42

Бири Уоллес, *Бартон Финк* 160, 163, 180, 181, 189, 191

Бирн Габриэль

Джулия и Джулия 117

Перекресток Миллера 9, 10, 116, 121, 126, 127, 132, 144, 145, 153, 154,
157, 178, 181, 194, 201, 231, 234, 382

Подозрительные лица 242

Солдатская история 117

Бирн Дэвид, *Правдивые истории* 75, 112

Бирни Рид, *Волна преступности* 69, 381

Бискинд Питер 249—258

Блейк Норман, *О где же ты, брат?* 316

«Блумингдейл» (универмаг) 53

Богарт Хамфри 9, 26, 328

Боинг-Боинг 51, 61, 93

Болдуин Стивен, *Подозрительные лица* 242

Большое дело 52

Борзаж Фрэнк 240

Боун Дэвид 294

Брайтбарт Эрик 63—68

Брандо Марлон 222

Брауншвайг Стефан 34, 35

Бреннан Уолтер 222

Брессон Робер 370

Бриджес Джефф

Большой Лебовски 18—20, 279, 280, 286, 291—293, 295, 297, 300, 302,
304, 385

Дикий Билл 300

Бролин Джош

Старикам тут не место 372, 389

У каждого свое кино 372

Брукс Мел 312

Брэдшоу Питер 347—349

Брэкен Эдди, *Чудо Морган-крика* 220, 223

«Будвайзер» 226

Буньян Пол 243

Бурман Джон, *За пределами Рангуна* 346

Бушеми Стив

Бартон Финк 383

Большой Лебовски 19, 293, 295, 302, 385

Перекресток Миллера 192, 382

Подручный Хадсакера 384

Фарго 16, 237, 243, 249, 260, 261, 263, 273, 286, 337, 384

Вендерс Вим

Американский друг 60

Париж, Техас 39

Вергилий 58

Верховен Пол, *Звездный десант* 286

Видор Кинг 224, 240

Источник 224

Витгенштейн Людвиг 108, 334

Во Ивлин, *Человек, которого не было* 348

Война роз 197

Вордсворт Уильям 192

Воспитание крошки 357

Враг общества 9

Вуди Вудпекер 103

Вудс Пол А. 18—29, 361—365

«Вулворт» (универмаг) 95

Вулрич Корнелл 165, 166

«Вэрайети» 215, 250, 361

Газзара Бен, *Большой Лебовски* 291, 293, 300, 303, 385

Галлахер Питер, *Подручный Хадсакера* 207, 384

Гандольфини Джеймс

Клан Сопрано 28

Любовь и сигареты 364

Человек, которого не было 28, 348, 387

Гарднер Джон, «О моральной ответственности литературы» 149

Гарфанкел Арт, *Невыносимая жестокость* 359

Гасснер Деннис

Бартон Финк 157, 162, 175, 383

Игры джентльменов 388

О где же ты, брат? 386

Перекресток Миллера 157, 194, 383

Подручный Хадсакера 205, 384

Человек, которого не было 387

Гатри Тайрон (театр), *Фарго* 264

Гейбл Кларк 307, 322

Гейл Боб, *Назад в будущее* 187

Геродот 58

Герцль Теодор 344

Гетц Джон, *Просто кровь* 32, 33, 37, 45, 48, 101, 198, 380

Гиллиам Терри 235
 Двенадцать обезьян 15
 Гиннес Алек, *Мост через реку Квай* 234
Глубокий сон 179, 291, 298, 322
 Гомер
 О где же ты, брат? 21, 22, 307, 316, 322, 324, 325, 364–365, 386
 «Одиссея» 21, 22, 307, 316, 322, 324, 325, 364–365, 386
Горячая цель 120
 Грант Кэри 352, 355
 Страшная правда 352
 «Групп-тиэтр», *Бартон Финк* 168
 Гудман Джон
 Бартон Финк 11, 12, 160–162, 171, 175, 195, 221, 223, 226, 231, 383
 Большой Лебовски 18–20, 279, 281, 282, 285, 286, 291, 293, 295, 300, 302, 312, 344, 385
 Воспитываая Аризону 77, 112, 381
 О где же ты, брат? 23, 308, 319, 324, 386
 Правдивые истории 77, 112
 Розанна 286
 Гудридж Майк 279, 280
 Данн Айрин, *Страшная правда* 352
 Дауд Джефф, *Большой Лебовски* 19, 302, 344
 «XX век Фокс» 187
 Бартон Финк 142, 157, 189, 216
 Воспитываая Аризону 87, 91, 144, 157
 К белому морю 339, 340, 362
 Невольничий корабль 185, 186
 Перекресток Миллера 115, 141, 142, 157, 216
 Девайн Энди, «Банда Энди» 51
 Девитт Эддисон, *Подручный Хадсакера* 221
 Декарт Рене 193
 Дёрнинг Чарльз
 О где же ты, брат? 23, 326, 386
 Подручный Хадсакера 204, 207, 219, 226, 384
 Джармуш Джим, *Страннее рая* 54, 334, 335
 Джеймс Брайон, *Волна преступности* 69, 72
 Джеймс Скип
 «Hard Time Killing Floor Blues» 319
 О где же ты, брат? 319
 Джеймсон Ричард Т. 132–137
 Джейнс Родерик 5
 Бартон Финк 162, 250, 276, 383
 Большой Лебовски 385
 Игры джентльменов 388
 Невыносимая жестокость 388
 Перекресток Миллера 250
 Подручный Хадсакера 244
 После прочтения сжечь 389
 Просто кровь 276, 380
 Серьезный мужчина 390
 Старикам тут не место 389

Фарго 249, 275, 342, 385
Человек, которого не было 26, 27, 387
 Джекс Джеймс
 Воспитываая Аризону 89, 144, 209, 215, 382
 Невыносимая жестокость 388
 Перекресток Миллера 142, 146
 Подручный Хадсакера 216
 «Серкл филмз» 144
 Фарго 216
 «Юниверсал» 142
 Дженкинс Стив 71–73, 78–81, 119–124, 163–166
 Джойс Джеймс, «Улисс» 323
 Джоли Анджелина 328
 Джонс Джаспер 84
 Джонс Дин 51
 Джонс Чак, *Роудраннер* 101
 Джонс Томми Ли, *Старикам тут не место* 370, 371, 389
 Джонсон Роберт, *О где же ты, брат?* 310, 319, 324
 Джонсон Томми, *О где же ты, брат?* 310, 324
 Джоуплин Дженис 82
 Дик Трейси 115, 120
 Дикинс Роджер 378
 Бартон Финк 162, 176, 275, 383
 Большой Лебовски 299, 385
 Грозовой понедельник 176
 Игры джентльменов 388
 Невыносимая жестокость 359, 388
 О где же ты, брат? 323, 386
 Остров Паскали 176
 Подручный Хадсакера 205, 275, 384
 Серьезный мужчина 390
 Сид и Нэнси 176
 Старикам тут не место 389
 Фарго 241, 244, 253, 274, 275, 299, 385
 Человек, которого не было 25, 336, 348, 387
 Дикки Джеймс
 «Избавление» 361
 «К белому морю» 339, 361
 Дилан Боб 300, 310
 «The Map in Me» 300
 Большой Лебовски 300
 Диллинджер Джон 24, 324
 Дин Джеймс 222
 «Дитейлз» 228
 Дмитрык Эдвард, *Мираж* 14
 Доклад Чэпмена 52
 Долин Антон 367–379
 Дэвис Бетт 117
 Дэвис Джуди, *Бартон Финк* 162, 182, 221–222, 383
 Дэй Дорис 52, 108
 Интимный разговор 52

Дэна Хамид, *Волна преступности* 69

Женищина в мехах 51, 52

Заппа Фрэнк 309

Зафрес Мэри, *Большой Лебовски* 296

Звездный путь 89

Земекис Роберт

Назад в будущее 187

Роман с камнем 40

Зета-Джонс Кэтрин

Невыносимая жестокость 351, 353, 356, 358, 363, 387

Трафик 364

Зонненфельд Барри 162, 176

Аферисты: Забавные приключения Дика и Джейн 365

Воспитываая Аризону 77, 81, 86, 87, 89, 91, 92, 94, 96, 100, 110, 118, 141, 382

Достать коротышку 334

Игры джентльменов 388

Перекресток Миллера 118, 141, 146, 383

Просто кровь 49, 52–54, 56, 57, 60, 61, 86, 87, 110, 141, 149, 150, 334, 380

Семейка Аддамс 235, 334

Люди в черном 334

Индж Уильям 222

«Кайе дю синема» 25, 232

Кайл Джек, *Невыносимая жестокость* 356

Кайлз Седрик, *Невыносимая жестокость* 352, 358, 364, 387

Капра Фрэнк 13, 193, 204, 219, 220, 224, 225, 230, 313

Мистер Дидс переезжает в город 224

Мистер Смит едет в Вашингтон 220

Познакомьтесь с Джоном Доу 204, 224, 225

Эта прекрасная жизнь 193, 204, 225

Карпенгер Мита 181

Касдан Лоренс 46, 60

Жар тела 41, 46, 60

Кауард Ноэль 353

Кауфман Фил 142

Кафка Франц 160, 172

«В исправительной колонии» 172

«Замок» 172

«Превращение» 172

Кейдж Николас, *Воспитываая Аризону* 8, 75–77, 80, 82, 85, 90, 103, 194, 221, 381

Кейн Джеймс М. 5, 6, 26, 36, 41, 45, 58, 59, 93, 100, 106, 109, 120, 165, 192, 197, 258, 259, 267, 298, 328, 336, 337, 338, 348

«Двойная страховка» 26, 337

«Милдред Пирс» 337

«Почтальон всегда звонит дважды» 337

Кертис Тони 52, 61

Боинг-Боинг 61

Киз Ирвин, *Невыносимая жестокость* 357

Кинг Крис Томас

«Hard Time Killing Floor Blues» 319

О где же ты, брат? 317–319, 386

Кинг Стивен 125

Китай 55

Китей Линн Дамин, *Воспитываая Аризону* 76, 381

Китс Джон, «Канун святой Агнессы» 188

Кич Стейси, *Жизнь и времена судьи Роя Бина* 100

Клайн Ричард, *Жар тела* 60

Кларк Джон 208–217

Клейди Леонард 242–244

Клерки 335

Клуни Джордж 27

Невыносимая жестокость 351–353, 355, 359, 363, 364, 387

О где же ты, брат? 21, 307, 311, 316, 317, 319, 322, 324, 325, 338, 352–353, 359, 363, 386

После прочтения сжечь 373, 376, 377, 389

Кобб Рэнделл «Текс», *Воспитываая Аризону* 77, 89, 104, 194, 381

Коббс Уильям, *Подручный Хадсакера* 207, 384

Койот Уайл И. 221

Кокс Алекс, *Экспроприатор* 75

«Коламбия», *Волна преступности* 93

Кон Гарри 169

Кон Сэм 49

Кондон Ричард, «Честь семьи Прицци» 352

Конформист 60

Коппола Фрэнсис Форд 91, 92, 112, 157

Крестный отец 139

Крестный отец-3 120

Корман Джин 64

Корман Роджер 64

Костелло Лу 260

Коэн, Джоэл и Итан

«Азбука убийства» 55, 69, 93, 143

Аферисты: Забавные приключения Дика и Джейн 365

Банановый фильм 335

Бартон Финк 8, 10–12, 22, 142, 157–191, 193–196, 198, 199, 201, 203, 209, 211, 216, 218, 220–223, 226, 231, 232, 234, 235, 239, 246, 250, 252, 259, 274–276, 282, 286, 287, 289, 291, 295, 310, 312, 317, 322, 341, 383

Большой Лебовски 18–21, 278–305, 310, 312, 322, 323, 327, 341, 343–345, 385, 386

Волна преступности 69–73, 79, 93, 143, 197, 199, 230, 288, 334, 339, 381

Воспитываая Аризону 7–9, 20, 24, 62, 74–113, 118, 125, 126, 135, 139, 141, 142, 144, 148, 149, 157, 159, 174, 187, 190, 192, 194, 199, 203, 209, 215, 218, 226, 234, 252, 254, 267, 274, 286, 290, 303, 315, 316, 327, 336, 351, 381, 382

«Врата рая» 26, 314, 344

Голый король 314, 339

Зеймерс в Замбии 50
 Зловещие мертвецы 36, 39, 55, 56, 93, 108, 118, 229, 333, 334
 Игры джентльменов 361—365, 388
 К белому морю 339—341, 361, 362, 373, 376
 «Куба либре» 288, 339, 365
 Любовь и сигареты 361, 363, 364
 Не убоюсь зла 56, 108
 Невыносимая жестокость 339, 350—359, 361—363, 365, 387, 388
 Ночной кошмар 56
 О где же ты, брат? 21—24, 289, 301, 306—325, 327, 341, 343, 352—353, 355, 359, 363, 386
 «От берега до берега» 55
 Перекресток Миллера 8—10, 12, 24, 114—157, 159, 165, 167, 170, 173, 174, 177, 178, 187, 190—195, 197, 199 201, 203, 209, 211, 216, 218, 221, 226, 231, 235, 246, 250, 252, 259, 264, 272, 273, 279, 282, 298, 300, 310, 322, 341, 379, 382, 383
 Подручный Хадсакера 13—17, 22, 193, 197, 202—235, 239, 242, 245, 249, 250, 252, 270, 272, 274, 275, 285, 286, 288, 310, 313, 334, 339, 341, 343, 364, 384
 После прочтения сжечь 373, 376—378, 389, 390
 «Пригородиллия» 143
 Просто кровь 5—8, 11, 15, 18, 30—73, 77, 79, 80, 82, 85—87, 91, 92, 94—96, 98—102, 105—107, 109—111, 115, 118, 120, 125, 133, 141, 143, 144, 146, 148—150, 157, 165, 176, 187, 190—192, 197—199, 203, 209, 218, 221, 226, 229, 230, 234, 239, 240, 249, 258, 259, 267, 274, 276, 286, 323, 330, 332, 334—336, 339, 380
 Разбитые сердца и носы 69
 Серьезный мужчина 390
 Солдаты неудачи 379
 Солдаты неудачи —2 379
 Старикам тут не место 367—372, 375, 388, 389
 У каждого свое кино 372
 Фарго 8, 15—17, 20, 24, 236—277, 279, 283, 285—288, 290, 294, 299, 300, 302, 303, 308, 316, 323, 327, 329, 332, 337, 341, 342, 351, 384, 385
 Человек, которого не было 25—29, 314, 315, 320, 321, 323, 326—349, 361, 386, 387
 Эван всемогущий 379
 Эд... собака 335
 Эхолот 93
 Краусс Элисон, О где же ты, брат? 316, 318, 319
 Крейн Боб, Герои Хогана 289
 Крокетт Дейви 100
 Кроуфорд Джоан, «Полный поворот кругом» 183
 Кубрик Стэнли 112, 113, 196, 199, 246, 270
 Доктор Стрейнджлав 113, 270
 Сияние 165, 172, 196
 Кун Т. Дж., Воспитываемая Аризону 76, 88, 381
 Купер Гэри 206, 222, 224, 348
 Источник 224
 Мистер Дидс переезжает в город 224

Познакомьтесь с Джоном Доу 224
 Ровно в полдень 348
 Куросава Акира 264, 370
 Рай и ад 264
 Кучар Джордж 64
 Кучар Майк 64
 Курсодон Жан Пьер 151—157
 Кьюкор Джордж 354, 358
 Кэвин Брюс 183
 Кэгни Джеймс, Враг общества 9
 Кэмпбелл Брюс
 Волна преступности 69, 381
 Подручный Хадсакера 384
 Кэнби Винсент
 «Нью-Йорк таймс» 154
 Перекресток Миллера 154
 Лави Мари-Жозе 180—186
 Ланг Фриц 44, 219
 Метрополис 219
 Лассер Луиза, Волна преступности 69, 381
 Леви Стивен 125—131
 Левинсон Барри, Алюминиевые человечки 84
 Леман Эрнест
 Административная власть 193, 230
 Сладкий запах успеха 193
 Леннон Джон 328
 Леонард Элмор, «Куба либре» 288, 301, 339, 365
 Леоне Серджо, Однажды на Диком Западе 370
 Лернер Майкл, Бартон Финк 160, 169, 383
 Лесорубы севера 83
 Ли Дженет, Психоз 160
 Ли Дженнифер Джейсон, Подручный Хадсакера 14, 204, 210, 219, 221, 224, 384
 Ли Спайк 142, 258, 335
 Ей это нужно позарез 334, 335
 Лин Дэвид 234
 Лоуренс Аравийский 222, 368
 Мост через реку Квай 234
 Линч Джон Кэррол, Фарго 261, 271, 384
 Линч Дэвид 112, 165
 Голова-ластик 165
 Дикое сердцем 165
 Синий бархат 134, 246
 Твин-Пикс 246
 Лихтенштейн 252
 Лицо со шрамом 9
 Лом Герберт 364
 Лорел Стэнли 102
 Лоу Энди 281—289
 Лукас Джордж 196

Льюис Джерри 52, 61
Боинг-Боинг 61
 Люмет Сидни, *Серпико* 246
 Макдорманд Фрэнсис 313, 334, 345
Воспитывая Аризону 7, 90, 92, 381
За пределами Рангуна 346
Перекресток Миллера 118
После прочтения сжечь 373, 376, 389
Почти знаменит 329
Просто кровь 31–33, 45, 48, 92, 118, 230, 239, 332, 380
Фарго 237–241, 243, 244, 246, 247, 249, 254, 261, 264, 268–270, 273, 280, 286, 332, 337, 384
Человек, которого не было 27, 28, 315, 329, 330, 337, 348, 386
 Маккарти Кормак, *Старикам тут не место* 367–370, 389
 Маккарти Тодд 203–207, 245–248
 Маккендрик Александр
Сладкий запах успеха 193
Убийцы леди 363
 Маккри Джозл, *Путешествия Салливана* 22, 222, 309
 Макмюррей Фред, *Двойная страховка* 328
 Малкович Джон, *После прочтения сжечь* 376, 389
 Мамет Дэвид 245
 Манчини Генри
«Lujon» 300
Большой Лебовски 300
 Маркс Сэм
«MGM» 180
«Полный поворот кругом» 184
Плоть 181
Чемпион 180
 Мартин Дин 135, 207
Рио-Браво 135
 Мартин Стив, *Пенни с небес* 361
 Маски Джейн
Воспитывая Аризону 77, 157, 382
Просто кровь 157, 380
 Махони Джон
Бартон Финк 162, 169, 182, 383
Подручный Хадсакера 384
 Мейер Луис Б. 160, 169
 Мейси Уильям Х
Скорая помощь 260
Фарго 237, 242, 243, 245, 260, 268, 272, 286, 337, 384
 Мекас Адольфас 64
 Мекас Йонас 64
Мидвичские кукушки 229
 Милиус Джон, *Большой Лебовски* 19, 295, 344
 Миллер Майкл 95, 276
Воспитывая Аризону 95, 382
Перекресток Миллера 383

Минелли Винсент 43
 Миннеаполис 43, 49, 50, 65, 67, 82, 142, 190, 227, 242, 253, 264, 275, 334, 341, 345
Молодожены 361
Монти Пайтон 229
 Моцарт Вольфганг Амадей
Большой Лебовски 300
«Реквием» 300
Человек, которого не было 387
Моя прекрасная леди 211
«Если повезет чуть-чуть» 211
«Мувинг пикчерз» 327
 Музей современного искусства 84
 Мур Джулианна
Большой Лебовски 291, 293, 304, 385
Ночи в стиле буги 304
 Мусоргский Модест Петрович
Большой Лебовски 300
«Картинки с выставки» 300
 Мюллер Робби, *Американский друг* 60
 Мюррей Дон, *Совет и согласие* 51
 Натан Иэн 5 17
 Нельсон Джордж *«Куколка», О где же ты, брат?* 23, 24, 310, 324, 386
 Нельсон Тим Блейк, *О где же ты, брат?* 23, 307, 308, 311, 316, 319, 322, 386
Несмотря ни на что 60
 Нижинский Вацлав 82
 Николсон Джек, *Честь семьи Прицци* 352
 Ниогрэ Юбер 98–113, 167–179, 266–277, 290–301
«Новая волна» 186
 Нотон Джон 226–235
 Ноубл Том, *Подручный Хадсакера* 205, 276, 384
Ночи в стиле буги 293, 304
Ночь охотника 26
«Нью-Йорк таймс» 136, 154, 271
Нью-йоркские приключения Тарзана 51
 Ньюмен Ким 36–38
 Ньюмен Пол
Бутч Кэссиди и Санденс Кид 94
Подручный Хадсакера 16, 204, 207 210, 213–217, 219, 227, 384
Серебряный кубок 215
Обнаженная жертва 50, 108
 Одетс Клиффорд 168, 191
Дедлайн на рассвете 322
Сладкий запах успеха 193
Один дома 189
 О'Дэниел Паппи, *О где же ты, брат?* 23, 310
Оззи и Харриет 76
 О'Кониор Фланнери 82, 83, 100
Мудрая кровь 100

Олтмен Роберт
Долгое прощание 113
Игрок 223
Короткие истории 223
Оно Йоко 293
Оппенгеймер Жан 351—354
Остин 11
Палвер Эндрю 331—346
Пальма Брайан Де 49
Парк Горького 60
Парк Стив, *Фарго* 243, 384
Паркер Алан 218
Паркер Дороти 222
«Парламент» 38
Паттерсон Фрэнк
 «Дэнни-бой» 131
 Мертвые 131
 Перекресток Миллера 131
Пауэрс Джон 187—189
Пачино Аль, *Серпико* 246
Педас Тед 144, 146
 Бартон Финк 383
 «Серкл филмз» 144
Пек Грегори, *Мираж* 14, 15
Пекинпа Сэм 370
Пеннебейкер Д. А.
 О где же ты, брат? 316, 343
 Спустишь с горы 316, 343
Перельман С. Дж. 222
Пети Катрин 35, 113, 157, 186, 277, 301
«Пипл» 63, 94
Пири Джеральд 327 330
Питт Брэд 27
 К белому морю 339, 361, 373, 376
 После прочтения сжечь 373, 376, 389
По Эдгар Аллан 32
Подозрительные лица 242, 258
Полански Роман 172, 193, 198, 201, 218
 Жилец 172, 198, 201, 218
 Китайский квартал 193, 201
 Нож в воде 201
 Отвращение 172, 201, 218
 Ребенок Розмари 201
 Тупик 172
«Полиграм», *Подручный Хадсакера* 16, 251
Полито Джон
 Бартон Финк 174, 383
 Большой Лебовски 385
 Перекресток Миллера 115, 117, 132, 144—147, 174, 178, 382
 Человек, которого не было 26, 28, 387

Полицейский из Беверли-Хиллз 63
Поттер Деннис, *Пенни с небес* 363
Преснелл Харв, *Фарго* 240, 243, 268, 384
Прессман Эдвард, *Волна преступности* 69, 381
Принесите мне голову Альфреда Гарсиа 198
Принстон 64, 83, 89, 93, 143, 190, 198, 334
Путин Владимир Владимирович 378
Райс Энн 129
Рамар 51
Рассвет мертвецов 64
Рассел Курт 51
Расселл Розалинд 207, 214
 Его девушка Пятница 207
Раш Джеффри, *Невыносимая жестокость* 353, 356, 357, 387
Редфорд Роберт, *Бутч Кэссиди и Санденс Кид* 94
Рейд Тара, *Большой Лебовски* 291, 304
Рейтман Айван, *Дейв* 224
Рембрандт Харменс ван Рейн 226
Ривз Стив 51
Ридли Джим 316—321
Ричардс Энн, *Человек, которого не было* 320
Ричардсон Джон Х. 138—150
Роббинс Тим
 Дарэмский бык 223
 Игрок 223
 Короткие истории 223
 Подручный Хадсакера 14, 204, 206 208, 210, 213, 214, 216, 217, 219, 223, 226, 229, 384
 Эрик-викинг 223
Робертсон Уильям Престон
 Бартон Финк 383
 Воспитывая Аризону 382
 «Как делали „Большого Лебовски“» 343, 344
 Перекресток Миллера 383
 Просто кровь 380
Робин Гуд: принц воров 197
Роджерс Джимми, *О где же ты, брат?* 319
Родригес Роберт, *Музыкант* 335
Рокки и Булвинкль 139
Ромни Джонатан 307—315
Рот Джо
 «XX век Фокс» 216
 Бартон Финк 216
 Перекресток Миллера 216
Рудин Скотт
 Воспитывая Аризону 91
 Старикам тут не место 389
Рудольф Алан
 Вымирающий вид 53
 Гастроли 53

Рудруд Кристин, *Фарго* 237, 260, 273, 384
 Рузвельт Франклин Делано 324
 Руни Дэвид 355–359
 «Русская чайная» 49
 Рэйми Сэм 53, 94, 191, 198, 199
 «Азбука убийства» 55, 69, 93, 143
 Волна преступности 69, 72, 73, 79, 93, 143, 197, 199, 230, 288, 334, 339, 381
 Зловещие мертвецы 39, 55, 69, 72, 93, 118, 195, 199, 218, 229, 288, 333, 334
 Зловещие мертвецы-2 195, 197, 199, 229
 Зловещие мертвецы-3: Армия тьмы 199, 209, 229
 Перекресток Миллера 118, 383
 Подручный Хадсакера 13, 193, 197, 205, 209, 212, 214, 218, 229, 230, 288, 334, 339, 364, 384
 Просто кровь 31, 39, 61,
 Простой план 328
 Разбитые сердца и носы 69
 Человек тьмы 197, 199, 209, 218
 Рэмси Роберт, *Невыносимая жестокость* 353, 357, 362, 388
 Рэнд Эйн, «Источник» 224
 Саймон Пол, *Невыносимая жестокость* 359
 Сарандон Сьюзен 364
 Связь 287
 Северная Дакота 16, 275
 «Сегодня» (телепрограмма) 94
 Сейшнс Кевин 82–84
Секреты Лос-Анджелеса 287
 Селлерс Питер 364
 Сент Гас ван, *Умереть во имя* 248
 «Серкл филмз»
 Бартон Финк 157, 176
 Воспитывая Аризону 91, 111, 144, 157, 176, 209
 Перекресток Миллера 157, 176
 Просто кровь 67, 91, 110, 111, 144, 157, 176
 Серлинг Род, *Сумеречная зона* 303
 Сигал Джордж, *Забавные приключения Дика и Джейн* 365
 Сильвер Джоэл
 Крепкий орешек 212, 339
 Крепкий орешек-2 212, 339
 Подручный Хадсакера 203, 212–214, 218, 219, 227, 245, 250, 339
 Смертельное оружие 212, 218, 227
 Смертельное оружие-2 212, 218, 227
 Смертельное оружие-3 212, 218, 227
 Хищник 218
 Хищник-2 218
 Сильверман Марк
 Воспитывая Аризону 87, 382
 Перекресток Миллера 383
 Просто кровь 380

Симан Мишель 98–113, 167–179, 266–277, 290–301
 Человек, которого не было 25
 Симел Терри
 Подручный Хадсакера 251
 «Уорнер бразерс» 251
 Синатра Фрэнк 328
 Сингер Брайан, *Подозрительные лица* 242
 Скорсезе Мартин 73, 112, 153, 187
 Славные парни 120, 153
 После работы 73
 Смит Кевин, *Клерки* 335
 Смит Пол Л., *Волна преступности* 69, 70, 72, 381
Совет и согласие 51, 93, 108
 Содерберг Стивен, *Трафик* 364
 Спейси Кевин, *Подозрительные лица* 242
 Спилберг Стивен 196
 Старр Монте, *Перекресток Миллера* 128, 130
 Стерджес Престон 13, 22, 94, 106, 167, 204, 219, 220, 222, 230, 309, 316, 317, 324, 325, 353
 Великий Макгинти 324, 325
 История в Палм-Бич 106
 Леди Ева 204, 220, 222–223
 Путешествия Салливана 22, 222, 309, 310, 316, 317, 325
 Чудо Морган-крика 220, 223
 Стораро Витторио, *Конформист* 60
 Стораре Питер
 Большой Лебовски 385
 Фарго 16, 237, 242, 243, 260, 261, 273, 286, 384
 Стоун Мэтью, *Невыносимая жестокость* 353, 357, 362, 388
 Стэнвик Барбара 117, 207
 Двойная страховка 26
 Леди Ева 204, 220
 Стэнли Ральф
 «O Death» 318
 О где же ты, брат? 316, 318
 Стэнтон Гарри Дин, *Экспроприатор* 75
 Стюарт Джимми 206, 213
 Мистер Смит едет в Вашингтон 220
Сумеречная зона 303, 348
Сцены из супружеской жизни 126
 Сэйлес Джон 53
 Тальберг Ирвин, «Полный поворот кругом» 183
 Тарантино Квентин 258, 312
 Криминальное чтиво 258
 Твен Марк 294, 302
 «Приключения Гекльберри Финна» 302
 Тейлор Дуайт
 «Полный поворот кругом» 184
 Сегодня мы живем 184
 Темпл Джулиан 187

Терминатор 370
 Техас 5, 11, 23, 31, 34, 35, 39, 41, 43, 44, 47, 50, 58, 97, 98, 99, 104, 112, 115, 255, 259, 283, 310, 320, 358, 367, 370
 Техасская резня бензопилой 39
 Томпсон Джим 106, 120
 Торн Рип 223
 Торнтон Билли Боб
 Невыносимая жестокость 352, 357, 358, 364, 387
 Простой план 328
 Человек, которого не было 25–27, 315, 328, 335, 336, 337, 347, 349, 386
 Торо Бенисио дель, Подозрительные лица 242
 Третий человек 60
 Три придурка 21
 Трое мужчин и младенец 336
 Трэвис Стейси, Невыносимая жестокость 356
 Тул Джон Кеннеди, «Сговор остолопов» 23
 Туртурро Джон 249, 283
 Бартон Финк 11, 12, 160, 161, 167, 168, 191, 383
 Большой Лебовски 290, 299, 300, 304, 385
 Любовь и сигареты 363
 О где же ты, брат? 23, 311, 316, 322, 386
 Перекресток Миллера 10, 115, 117, 129, 135, 146, 147, 167, 194, 282, 382
 «1001 ночь» 296
 У нее будет ребенок 336
 Уайз Деймон, «Мувинг пикчерз» 327
 Уайлд Корнел, Обнаженная жертва 50, 108
 Уайлдер Билли 354
 Уилсон Трей
 Воспитывая Аризону 9, 76, 85, 99, 126, 127, 135, 152, 381
 Перекресток Миллера 9, 126, 127, 135, 152
 Уилсон Шери Дж., Волна преступности 69, 381
 Уильямс Сэм-Арт, Просто кровь 33, 380
 Уильямс Теннеси 222
 Уинслет Кейт 364
 Уинтерс Шелли, Ночь охотника 26
 Ульмер Эдгар 25
 Объезд 25, 26
 Умереть во имя 248
 Уокен Кристофер 364
 Уолш М. Эммет
 Воспитывая Аризону 382
 Просто кровь 6, 32, 40, 41, 45, 47, 199, 249, 286, 380
 Честный срок 6
 «Уоркинг тайтл» 332, 341, 384–386, 389, 390
 «Уорнер бразерс» 16, 185, 203, 209, 214, 251, 259, 312
 Уорнер Джек 169, 185
 Уэйанс Марлон, Игры джентльменов 364, 388
 Уэйн Джон, Рио-Браво 135

Уэйн Ричард, Воспитывая Аризону 104
 Уэллс Орсон 44, 63, 68, 187
 Великолепные Амберсоны 303
 Гражданин Кейн 63
 «Уэллс-Фарго» 267
 Уэлч Джиллиан, О где же ты, брат? 316, 318, 319
 Уэст Натанаэл 167
 Фелисиано Хосе, Фарго 309, 385
 «Фестиваль света» 38
 Филд Сид 191
 «Филм коммент» 55, 81, 190
 Финни Альберт, Перекресток Миллера 9, 115, 117, 127, 131, 132, 135, 136, 145, 152, 153, 178, 192, 226, 382
 Фицджеральд Роберт
 О где же ты, брат? 323
 «Одиссея» 323
 Фицджеральд Фрэнсис Скотт 167
 Фицджеральд Эдит
 «Полный поворот кругом» 184
 Сегодня мы живем 184
 «Флуксус» 293
 Фолкнер Уильям 12, 84, 100, 162, 164, 168, 169, 180–186, 313
 История Де Голля 185
 Невольничий корабль 186
 Плоть 181
 «Полный поворот кругом» 181–184
 «Святылище» 181
 Сегодня мы живем 184
 Чемпион 180
 Фонда Генри
 Гроздь гнева 322
 Леди Ева 204, 220, 222, 223
 Не тот человек 348
 Фонда Джейн, Забавные приключения Дика и Джейн 365
 Форсайт Уильям, Воспитывая Аризону 77, 381
 Франке Лиззи 259–265
 Фредрих Отто, «Город чокнутых» 12
 Френч Филип 322–325
 Фридкин Уильям, Французский связной 246
 Фримен Дж. Э., Перекресток Миллера 117, 134, 192, 382
 Фрирз Стивен, Герой 224
 Фуллер Грэм 237–241
 Фут Хортон 47
 «Хадасса» 334
 Хаддлстоун Дэвид, Большой Лебовски 303, 385
 Хадсон Рок 108
 Хайнрихс Рик
 Большой Лебовски 299, 385
 Фарго 385
 Хантер Холли 10

Воспитывавшая Аризону 7, 75—77, 80, 82, 85, 91, 92, 101, 103—105, 274, 381
 О где же ты, брат? 23, 322, 386
 Харден Марсия Гей, Перекресток Миллера 116, 117, 122, 135, 145, 192, 382
 Харди Оливер 102
 Харкнесс Джон 218 225
 Харрис Эд 339
 Харрис Эммилу, О где же ты, брат? 316, 318, 319
 Харт Мосс
 Плоть 181
 Чемпион 180
 Хартфорд Джон, О где же ты, брат? 317, 318
 Хаттон Бетти, Чудо Морган-крика 220
 Хаттон Джим 51
 Хачатурян Арам Ильич, Подручный Хадсакера 274
 Хегедус Крис, Спустишь с горы 343
 Хедая Дэн, Просто кровь 7, 31, 32, 37, 45, 47, 101, 198, 380
 Хейнс Тодд, Бархатная золотая жила 294
 Хеллоуин 64
 Хемингуэй Эрнест 183
 Хелберн Кэтрин 207, 214, 221, 358
 Херрманн Бернард 260
 Херрманн Эдвард, Невыносимая жестокость 351, 353, 356, 387
 Хефнер Хью 293
 Хехт Бен 222
 Хилл Уолтер 113, 300
 Дикий Билл 300
 Хинсон Хэл 43 -62
 Хичкок Альфред 5, 27, 33, 34, 44, 49, 63, 82, 101, 139, 195, 196, 336, 372
 Мистер и миссис Смит 357
 Разорванный занавес 34
 Тень сомнения 336
 Человек, который слишком много знал 27
 Хоккайдо 340, 361
 Хоппер Деннис
 Горячая цель 120
 Синий бархат 134
 Хорнунг Ричард
 Бартон Финк 162
 Подручный Хадсакера 205
 Хоровиц Марк 190—201
 Хоукс Говард 135, 181, 183, 204, 354, 358
 Воздушный цирк 181
 Его девушка Пятница 207
 «Полный поворот кругом» 181—184
 Рио-Браво 135
 Сегодня мы живем 184
 Утренний патруль 181
 Хоуп Боб 52
 Хьюитт Джерри, Перекресток Миллера 130

Хьюстон Анджелика, Честь семьи Прицци 352
 Хьюстон Джон 100, 131, 167, 352
 Жизнь и времена судьи Роя Бина 100
 Мертвые 131
 Мудрая кровь 100
 Честь семьи Прицци 352
 Хэдари Джонатан, Невыносимая жестокость 356, 358
 Хэкмен Джин, Французский связной 246
 Хэммет Дэшил 6, 8, 9, 34, 36, 39, 41, 43, 58, 59, 102, 112, 120, 121, 123, 133, 134, 139, 147, 154, 165, 197, 200, 218, 259, 298, 322, 379
 «Красная жатва» 6, 39, 43, 120, 133, 197, 322
 «Мальтийский сокол» 134
 «Стеклянный ключ» 121, 133, 197, 200, 218, 322
 Хэнкс Том, Игры джентльменов 364, 388
 Цукер, Джерри и Дэвид 253
 Аэроплан 69, 253
 Чандлер Раймонд 18, 26, 41, 54, 58—59, 109, 113, 187, 197, 283, 285, 290, 291, 294, 296, 298, 314, 322, 365
 «Высокое окно» 298
 «Глубокий сон» 179, 291, 298, 322
 «Долгое прощание» 113
 Чем заняться мертвецу в Денвере 258
 Чич и Чонг, После работы 73
 Шалуб Тони
 Бартон Финк 383
 Человек, которого не было 329, 387
 Шеффилд Джонни, Бумба из джунглей 51
 Ширман Кэрл 293
 Шоу Бернард
 «Дон Жуан в аду» 194
 «Человек и сверхчеловек» 194
 Шпеер Альберт 235
 Эббот Бад 260
 Эберт Роджер 302—305
 Эдельштейн Дэвид 85—97
 Эйнтштейн Альберт 55
 Экспроприатор 75
 Эллиот Сэм, Большой Лебовски 294, 300, 305, 385
 «Эмбасси», Волна преступности 93
 Эстевес Эмилио, Экспроприатор 75
 «Юнайтед талант» 211
 «Юниверсал» 142, 351, 355, 362
 Янг Нил 126

Братья Коэн без «фанеры» <i>Иэн Натан</i>	5
Предисловие <i>Пол А. Вудс</i>	18
Просто кровь	
Просто кровь <i>«Variety»</i>	31
Просто кровь <i>Стефан Брауншвайг</i>	34
Мурашки <i>Ким Ньюмен</i>	36
Кроваво и просто <i>Энн Билсон</i>	39
Кровные узы <i>Хэл Хинсон</i>	43
Джоэл и Итан Коэны <i>Эрик Брайтбарт</i>	63
Волна преступности <i>«Variety»</i>	69
Волна преступности <i>Стив Дженкинс</i>	71
Воспитывая Аризону	
Воспитывая Аризону <i>«Variety»</i>	75
Воспитывая Аризону <i>Стив Дженкинс</i>	78
Итан и Джоэл Коэны <i>Кевин Сейшнс</i>	82

Вторжение похитителей младенцев <i>Дэвид Эдельштейн</i>	85
Интервью с Джоэлом и Итаном Коэнами <i>Мишель Симан и Юбер Ниогрэ</i>	98
Перекресток Миллера	
Перекресток Миллера <i>«Variety»</i>	115
Перекресток Миллера <i>Стив Дженкинс</i>	119
Выстрел за выстрелом, кадр за кадром <i>Стивен Леви</i>	125
В погоне за шляпой <i>Ричард Т. Джеймсон</i>	132
История Джоэла и Итана <i>Джон Х. Ричардсон</i>	138
Шляпа, несомая ветром <i>Жан Пьер Курсодон</i>	151
Бартон Финк	
Бартон Финк <i>«Variety»</i>	159
Бартон Финк <i>Стив Дженкинс</i>	163
Скала на пляже <i>Мишель Симан и Юбер Ниогрэ</i>	167
Бартон Финк и Уильям Фолкнер <i>Мари Жозе Лави</i>	180
Быть Бартоном Финком <i>Джон Пауэрс</i>	187
Братья Коэн от «а» до «я»: большое двухголовое зрелище <i>Марк Хоровиц</i>	190
Подручный Хадсакера	
Подручный Хадсакера <i>Тодд Маккарти</i>	203
Странные партнеры <i>Джон Кларк</i>	208
Сфинкс без загадки <i>Джон Харкнесс</i>	218

В глазах двоится <i>Джон Нотон</i>	226
Фарго	
Не пропустите «Фарго» <i>Грэм Фуллер</i>	237
Фарго <i>Леонард Клейди</i>	242
Фарго <i>Тодд Маккарти</i>	245
Джоэл и Итан Коэны <i>Питер Бискинд</i>	249
Когда замерзнет ад <i>Лиззи Франке</i>	259
Ближе к жизни, чем условности кино <i>Мишель Симан и Юбер Ниогрэ</i>	266
Большой Лебовски	
Большой Лебовски <i>Майк Гудридж</i>	279
Братья лютуют <i>Энди Лоу</i>	281
Логика мягких наркотиков <i>Мишель Симан и Юбер Ниогрэ</i>	290
Большой Лебовски <i>Роджер Эберт</i>	302
О где же ты, брат?	
В глазах двоится <i>Джонатан Ромни</i>	307
Братья по оружию <i>Джим Ридли</i>	316
Привет, милая, я Гомер <i>Филип Френч</i>	322
Человек, которого не было	
Человек, которого не было <i>Джеральд Пири</i>	327
Говорящие изображения <i>Эндрю Палвер</i>	331

Человек, которого не было <i>Питер Брэдшоу</i>	347
Невыносимая жестокость	
Невыносимая жестокость <i>Жан Оппенгеймер</i>	351
Невыносимая жестокость <i>Дэвид Руни</i>	355
Послесловие	
Послесловие <i>Пол А. Вудс</i>	361
Дополнительные материалы	
Дурака не валяют <i>Антон Долин</i>	367
Абсурд продуктивен <i>Антон Долин</i>	375
Фильмография	380
Указатель	391

И 92 **Итан и Джоэл Коэны: Интервью: Братья по крови** / Пер. с англ. С. Самохова. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. — 416 с.: ил.

ISBN 978-5-395-00343-0

Братья Коэн — пожалуй, наиболее самобытные американские кинематографисты современности, со своим неповторимым почерком и характерными многослойными заимствованиями из сокровищницы массовой культуры. Их принято называть «режиссером о двух головах» — ведь ни для кого не секрет, что, как бы ни распределялись обязанности режиссера, сценариста и продюсера в титрах, творят братья все равно вместе, и за столом, и на съемочной площадке. После дебютного фильма «Просто кровь» их провозгласили главной надеждой независимого кинематографа, после неожиданного прокатного успеха эксцентричной комедии «Воспитывая Аризону» к ним на поклон явился Голливуд; их «Перекресток Миллера» навсегда перекроил правила игры в жанре гангстерского кино, «Бартон Финк» получил три каннские «Пальмовые ветви», «Фарго» — два «Оскара», «Старикам тут не место» — четыре, а «Большой Лебовски» стал одним из самых культовых фильмов последних двадцати лет. Интервью, собранные в предлагаемой вашему вниманию книге, охватывают творчество прославленных братьев в полном объеме — с начала 1980-х годов, когда Джоэл Коэн работал помощником монтажера на «Зловещих мертвецах» Сэма Рэйми, а Итан защищал диплом «Два взгляда на позднюю философию Витгенштейна», до осени 2008 года, когда Венецианский кинофестиваль открылся шпионской трагикомедией Коэнов «После прочтения сжечь».

Литературно-художественное издание

ИТАН И ДЖОЭЛ КОЭНЫ: ИНТЕРВЬЮ

Братья по крови

Ответственный редактор Александр Гузман

Редактор Татьяна Деткина

Художественный редактор Валерий Гореликов

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Ирина Киселева, Светлана Федорова

Верстка Алексея Соколова

Директор издательства Максим Крютченко

Подписано в печать 19.01.2009. Формат издания 84 × 108 ¹/₃₂.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург». Тираж 6000 экз.

Усл. печ. л. 21,84. Изд. № 343. Заказ № 14074

Издательский Дом «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии CtP

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Братья Коэн — пожалуй, наиболее самобытные американские кинематографисты современности, со своим неповторимым почерком и характерными многослойными заимствованиями из сокровищницы массовой культуры. Их принято называть «режиссером о двух головах» — ведь ни для кого не секрет, что, как бы ни распределялись обязанности режиссера, сценариста и продюсера в титрах, творят братья все равно вместе, и за столом, и на съемочной площадке. После дебютного фильма «Просто кровь» их провозгласили главной надеждой независимого кинематографа, после неожиданного прокатного успеха эксцентричной комедии «Воспитывая Аризону» к ним на поклон явился Голливуд; их «Перекресток Миллера» навсегда переключил правила игры в жанре гангстерского кино, «Бартон Финк» получил три каннские «Пальмовые ветви», «Фарго» — два «Оскара», «Старикам тут не место» — четыре, а «Большой Лебовски» стал одним из самых культовых фильмов последних двадцати лет. Интервью, собранные в предлагаемой вашему вниманию книге, охватывают творчество прославленных братьев в полном объеме — с начала 1980-х годов, когда Джозел Коэн работал помощником монтажера на «Зловещих мертвецах» Сэма Рэйми, а Итан защищал диплом «Два взгляда на позднюю философию Витгенштейна», до осени 2008 года, когда Венецианский кинофестиваль открылся шпионской трагикомедией Коэнов «После прочтения сжечь».

Киномагнаты позволяют нам играть в углу песочницы и нас не трогают.
Нам там нравится.

Итан Коэн

Коэны не заморачиваются «мессиджем». Они не ставят перед собой задачи поучать — это-то я в них и обожаю. Они просто получают удовольствие от самого процесса, и это заразительно.

Джордж Клуни



ISBN 978-5-395-00343-0



9 785395 003430

www.azbooka.ru

Front cover

© Nicolas Guérin /

Corbis Corporation /

РФГ

